

Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition
Richard Wagners Musik auf dem Theater

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt von
Gerald Fink
aus
Herzogenaurach

Herzogenaurach
2008

DANKSAGUNG

Dass ich vorliegende Arbeit erstellen konnte, verdanke ich der Hilfsbereitschaft wohlwollender Menschen. Ich erlaube mir, Herrn Prof. Dr. Eckhard Roch für zahlreiche und wesentliche Anregungen, Gespräche sowie Zeichen der Ermutigung zu danken. Besonders viele und vielfältige Freundschaftsdienste durfte ich von Markus Hahn M.A. empfangen. Nicht zuletzt aber gilt mein großer Dank meiner Frau, OStR Margit Nahr-Fink, die mit einem ungewöhnlich hohen Maß an Verständnis das gesamte Unternehmen stetig unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG	2
EINLEITUNG	4
A. TRADITIONSLINIEN DER MUSIK AUF DEM THEATER BEI RICHARD WAGNER	
I Die banda sul palco	
1. Die banda vor Wagner	13
2. Die banda im <i>Liebesverbot</i>	30
3. Die banda im <i>Rienzi</i>	42
4. Abkehr von der banda-Komposition	70
II Inzidenzmusik	
1. Abgrenzung der Inzidenzmusik von der banda	78
2. Inzidenztraditionen in Schauspiel und Oper	80
III Transzendierende Musik	
1. Darstellung einer irrealen Welt	110
Die Venusbergmusik im <i>Tannhäuser</i> 116	
2. Deus ex machina und Bühnenmusik	127
B. DIE BESONDERE ROLLE DER BÜHNENMUSIK IN WAGNERS MUSIKDRAMEN	
I „ein entschiedener faux pas“ im <i>Lohengrin</i>	140
II Die Rolle Bühnenakustischer Elemente im Entstehungsprozess des Werkes	
1. „Inspirationskeim“ – Reale Klänge inspirieren ein Werk	148
2. „Motivationsmoment“ – Wie Musik in der Oper motiviert wird	159
3. „Initiale“ – Die Notierung der Bühnenmusiken in frühen Skizzen	171
Der Morgenweckruf im <i>Parsifal</i> 175	
4. „Startpunkt“ – Wie ausgehend von Bühnenmusik komponiert wird	180
Die Königsfanfare im <i>Lohengrin</i> 186	
5. <i>Der Ring des Nibelungen</i> als Sonderfall	191
III Leitfunktionen der Musik auf dem Theater am fertigen Werk	
1. Dramatische Funktion: Der Aktbeginn mit Bühnenmusik	199
2. Musikalische Funktion: Erinnerungs- und Leitmotive auf der Bühne	215
3. Ästhetische Funktion: Eine „ursprüngliche Sprache“	222
Das Morgenlied im <i>Lohengrin</i> 231	
SCHLUSSBETRACHTUNG	242
LITERATURVERZEICHNIS	245
LEBENS LAUF	252

EINLEITUNG

„Bühnenmusik (Incidenzmusik)“, so definiert Hugo Riemann, „nennt man eine vom Dichter eines Bühnenwerks in den Gang der Handlung verwebte, also auf der Bühne selbst, in oder hinter der Szene ausgeführte Musik, ohne deren Ausführung also das Stück nicht vollständig sein würde.“¹ Diese sachliche Feststellung erhält durch ihren Nachsatz einen fast appellativen Charakter; Riemann fühlt sich offensichtlich zu dem Hinweis gedrängt, dass Bühnenmusik nicht ohne Schaden für das Werk weglassen werden kann. Grund zu dem Appell war allemal, auch zu Riemanns Zeiten, vorhanden: Musik auf dem Theater galt nicht unbedingt als integraler Bestandteil des durch den Urheber geschaffenen Werkes. Sie lag vielmehr zum großen Teil in der Verfügungsgewalt der Aufführungsleitung, und zwar sowohl im gesprochenen Drama wie in der Oper. Darüber hinaus herrschte eine gewisse Zurücksetzung der Bühnenmusik und ihrer Ausführenden, die im Schauspiel des beginnenden 19. Jahrhunderts so weit ging, dass sie zu „einer Art Strafversetzung“ wurde, „zu der den Anforderungen nicht mehr gerecht werdende Musiker geradezu ‘abgeschoben’ wurden“². Eine ähnliche Inferiorität ist auch für die Oper anzunehmen, zumindest insofern, als für das Musiktheater der Zeit generell galt, dass die Musik auf dem Theater (mehr noch als der Gesangs- und der Orchesterpart) den jeweiligen Umständen vor Ort angepasst wurde. Diesem Charakter einer gewissen Austauschbarkeit trugen viele Komponisten durchaus Rechnung. So war z.B. die Besetzung der *banda sul palco* in Italien kaum spezifiziert und wurde in jedem Opernhaus anders realisiert; die Noten der Militärkapelle wurden daher in der Partitur nicht in Einzelstimmen, sondern in einer Art Klavierauszug festgehalten. Oft wurde die melodische Gestalt gleich ganz offen gelassen. In diesem Sinne schreibt Carl Maria von Weber in seiner „Romantischen Oper“ *Silvana* (entstanden 1808-1810) für ein Signal auf der Bühne zunächst nur „Tusch“ vor, im Klavierauszug von 1828 steht an dieser Stelle ein arpeggierter D-Dur-Akkord und die Bemerkung: „Fanfare“.³ Die konkrete Umsetzung konnte (und kann) also von Aufführung zu Aufführung unterschiedlich sein.

Doch auch, wo der Dichter bzw. der Komponist genauere Vorgaben zur Musik auf der Szene macht, wurde ihm nicht immer die intendierte Texttreue zuteil. Die Theaterpraxis, Musik auf der Bühne unter den Vorbehalt der Praktikabilität zu stellen, macht aus der (im Sinne Riemanns) substantiellen Anweisung des Autors nicht selten eine akzidentelle Erscheinung,

¹ Hugo Riemanns Musik-Lexikon, Leipzig 1909, S. 198

² Beate Agnes Schmidt, Musik in Goethes „Faust“, Sinzig 2006, S. 150

³ Carl Maria von Weber, *Silvana*, herausgegeben von W. Kachler, Augsburg 1928 [=Erste kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von H.J. Moser, R. II, Bd. II], S. XIV

die zumindest ihrer Realisierung nach dem Belieben der Aufführung anheim gestellt ist. Richard Wagner wehrte sich stets gegen Eingriffe in seine Anweisungen, auch wenn sie nach Meinung seiner (und noch mehr unserer) Zeitgenossen durchaus sekundären Rang für die Authentizität der Werkaufführung haben: Seine Angaben zu Kulisse, Szenenaufbau und Personenführung sind von bemerkenswerter Präzision – und auch auf die Einhaltung seiner die Musik auf dem Theater betreffenden Vorschriften legt er hohen Wert. Ein Beispiel: Da für die Bühne offensichtlich nach wie vor die künstlerisch geringer eingeschätzten Musiker ausgewählt wurden, betont Wagner die Wichtigkeit des Englisch-Horn-Solos im dritten *Tristan*-Akt ausdrücklich in der Partitur: „Der Vortrag des Hirtenreigens [...] erfordert einen so vollendeten Künstler, dass er jedenfalls von demselben Bläser übernommen und hinter der Szene ausgeführt werden muß, welcher im Verlaufe des ganzen Abends das Englischhorn im Orchester bläst.“⁴

Dieses Zitat steht stellvertretend für zahlreiche andere höchst detaillierte Vorschriften, die Wagner den an und für sich kurzen Musikpassagen auf der Szene beigibt. Doch diese hohe Anzahl an Hinweisen in den Partituren steht in einem seltsamen Missverhältnis zu seinen systematischen Überlegungen zur Bühnenmusik. Er, der wie kein zweiter Komponist der Musikgeschichte in gewaltiger Menge schriftliche Zeugnisse hinterlassen hat, die teils (v.a. als Tagebücher, Briefe, Autobiographie) Einblick in die Lebensumstände geben, teils aber (v.a. in theoretischen Schriften) Gedankengänge, Selbsteinschätzungen und Reflexionsstrategien offenlegen, hat sich zum Phänomen der Musik auf dem Theater so gut wie gar nicht geäußert. Für eine Wagnerforschung (etwa in der Art der ersten und zweiten Bayreuther Jüngergeneration), die ihr Betätigungsgebiet in erster Linie in einer treuen Exegese der Werke des Meisters fand und für die folgerichtig eine möglichst bruchlose Zusammenschau der theoretischen und der musikdramatischen Werke Wagners im Sinne einer wechselseitigen Interpretation das große Ziel darstellte, war daher der Begriff der Bühnenmusik irrelevant, weil auch der Komponist darauf scheinbar keinen Wert legte. Dass das ein Irrtum ist, wie die Häufigkeit der Bühnenmusik und die ausführlichen Angaben in den Noten beweist, hat aber auch die folgenden Forschergenerationen nicht zu einer umfassenden Untersuchung des Themenkomplexes bewegen können.

Stellt das Vorhandensein so zahlreicher reflektierender Lebens- und Gedankenäußerungen für die Werkauslegungen mancher Wagnerexegeten eine kaum auszuschlagende Einladung dar, das eine aus dem anderen heraus zu verstehen, so führen doch auf der anderen Seite viele Versuche, Wagner etwa nur als Komponist oder nur als schillerende Persönlichkeit zu

⁴ Originale Anmerkung in der Partitur. Vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, I, herausgegeben von Isolde Vetter, Mainz 1990, S. XII

betrachten, ebenfalls zu Zerrbildern. Selbstverständlich kann auch diese Untersuchung dem Dilemma nicht entkommen: entweder das Untersuchungsfeld auf einen der Schaffensbereiche zu reduzieren, was zu einer Verkürzung führen kann, oder sich auf Wagners „Binneninterpretation“ zu stützen, was die Gefahr unwissenschaftlichen Distanzverlustes in sich birgt. Die thematische Beschränkung auf die Bühnenmusik bietet allerdings die Möglichkeit, die ungeheure Fülle Wagnerscher Materialien auf systematische Weise zu nutzen, ohne den vorgezeichneten Interpretationsabsichten des Komponisten blindlings folgen zu müssen. Diese Möglichkeit wird einerseits durch den Umstand garantiert, dass „Bühnenmusik“ weder als Terminus in Wagners schriftlichen Äußerungen vorkommt noch in seinem theoretischen System einen ausformulierten Platz findet. Das heisst andererseits keinesfalls, dass auch das Phänomen der Bühnenmusik in Wagners Schaffen ein Schattendasein fristete. Vielmehr gibt es kein musikdramatisches Werk von ihm, das auf Instrumentalmusik auf dem Theater verzichtet. Gleichzeitig in jedem Werk (und damit in jeder Schaffensphase) präsent, andererseits von überschaubarem Umfang, schließlich aber „unbelastet“ von ausdrücklichen theoretischen Äußerungen: Gerade diese Mischung ist es, die von einer Beschäftigung mit Bühnenmusik wichtige, wenn auch nicht mühelos erreichbare Ergebnisse erwarten lassen. So ist es die Absicht dieser Studie, Aufschlüsse darüber zu erhalten, wie sich Richard Wagner an die Tradition der Musik auf dem Theater anschließt, wo er diese Tradition samt ihrem aufführungspragmatischen Fokus verlässt und welche neuen Funktionen er ihr zuweist.

Für die wissenschaftlichen Arbeiten, die sich dem Verständnis von Phänomen und Begriff der Musik auf dem Theater verschrieben haben, ist die gemeinsame Verwendung des Terminus im gesprochenen und im gesungenen Schauspiel wesentlich. Sie hat von jeher dem Begriff, so selbstverständlich er in der Theaterpraxis benutzt wird, eine wenig genaue Kontur im theoretischen Diskurs gegeben; so behandeln die lexikographischen Einträge seit Riemanns Musiklexikon (das als erstes Nachschlagewerk den Begriff aufnahm und dessen Artikel zum Referenzpunkt für so gut wie alle weiteren Lexika wurde⁵) unter den Stichworten „Bühnenmusik“, „Inzidenzmusik“, auch „Schauspielmusik“ die entsprechenden Phänomene beider Gattungen. Das liegt von deren gemeinsamen, nämlich darstellenden Charakter her sicher nahe, subsumiert im Detail wie im Gesamt dann aber Musikabschnitte, die erheblich differieren können: Erstens insofern beim Schauspiel auch die Zwischenakt- und Rahmenmusiken mit berücksichtigt werden, und mit ihnen Musikstücke, deren Verbindung

⁵ Vgl. die Magisterarbeit des Verfassers, Erlangen 2000, ms.

zur dramatischen Handlung sehr lose sein kann. Zweitens, wie bereits Riemann, ausdrücklich auf Wagner bezugnehmend, anmerkt, „da die Oper ohnehin alle Rede in Gesang verwandelt“⁶, denn „so sind als `Gesänge` gemeinte Nummern (z.B. im Tannhäuser) nicht leicht als solche herauszuheben.“ Damit ist der Umstand angedeutet, dass „Lieder“ – oft Einlagelieder – im Schauspiel zur Bühnenmusik und damit zu einer ausgezeichneten Sphäre gehören, in der Oper aber in der „Normalebene“ – eben der Musik – verbleiben. Darin liegt eine wesentliche Differenz zwischen der Bühnenmusik im Drama und derjenigen in der Oper, deren allgemeine Formulierung freilich von Riemann (und auch von anderen) nicht gezogen wurde: Ihre Auszeichnung erfährt Bühnenmusik nämlich im Schauspiel durch einen *Wechsel des Mediums* (vom Wort zur Musik), in der Oper aber durch einen *Wechsel des akustischen Ortes* (vom Orchestergraben zur Bühne).

Der Artikel Detlef Altenburgs in der Neuauflage der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (der erste innovative Lexikonartikel seit Riemann) macht dagegen u.a. auf den visuellen Aspekt der Inzidenzmusik aufmerksam: Dem Schau-Charakter von Drama und Oper entsprechend ist mit dem Vorzeigen der Instrumente auf der Bühne eine Zeichenebene eröffnet, die deren emblematische Tradition nutzt, also etwa die glänzenden höfischen Trompeten für den Herrscher oder die urtümlichen Hirteninstrumente für die pastorale Sphäre. Dabei teilen beide TheaterGattungen seit je die Konventionen der mit den Instrumenten verbundenen Konnotationen, denn „die Charakterisierung von Figuren und Situationen durch ‘emblematische’ Bühnenmusik gehört zu den ältesten Traditionen des Theaters.“⁷

Im Musikdrama bietet die sichtbare Präsenz der Instrumente auf dem Theater darüber hinaus die Möglichkeit zu verdeutlichen, dass ihre Klänge zur Ebene der Handlung gehören, und insofern „objektive Musik“⁸ genannt werden könnte. Diese wäre dann abzusetzen von der „subjektiven Musik“, die aus dem Orchestergraben heraus Stimmungslagen der Protagonisten, aber auch – im Sinne des „allwissenden Orchesters“ – Kommentare zur erschauten Handlung formuliert. Die der Oper und dem Theater gemeinsame Tradition der Instrumentenemblematisierung kann so der Decodierung mancher (auch Wagnerscher) Opernbühnenmusik dienen, wirft aber auch immer wieder die Frage neu auf, wie handlungsrealistisch manche Musik auf dem Theater bei Wagner denn tatsächlich gemeint ist,

⁶ Hugo Riemanns Musiklexikon, Leipzig 1909, S. 198

⁷ Detlef Altenburg, Artikel Bühnenmusik in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel usw. 1995ff. (in dieser Arbeit abgekürzt: MGG/2), Sp. 256

⁸ Das Begriffspaar einer „subjektiven“ und einer „objektiven“ Musik im Zusammenhang der Bühnenmusik verdanke ich den Vorlesungen von Eckhard Roch.

z.B. wenn unter Wasser Harfe gespielt wird (*Rheingold*) oder wenn Motive, die der kommentierenden Orchesterebene zugehören, auf die Bühne gebracht werden („Elsa-Motiv“ im zweiten Akt des *Lohengrin*). Denn die Fälle, in denen die bühnenakustischen Passagen den konkreten Handlungsrahmen sprengen und ihre Rolle als „klingendes Requisit“ nicht im korrekten Sinne der Bühnenrealistik erfüllen, sind bei Wagner häufiger zu finden als zunächst vielleicht anzunehmen ist. Die genannten und etliche weitere Abschnitte sollen also nicht die Funktionen erfüllen, die sie mit den Theatertraditionen gemeinsam ererbt haben und die in der szenischen Passgenauigkeit zur szenischen Handlung ihr Ideal haben, sondern ganz offensichtlich andere Funktionen.

Ansätze zu einer Untersuchung dieser Aufgaben bietet Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz *Die Bühnenmusik als Realitätsfragment und Zitat*⁹, der schon durch seinen Titel erkennen lässt, dass er die Musik auf dem Theater unter Gesichtspunkten einer Handlungsrealistik behandelt. Dem Text ist vor allem zu entnehmen, dass eine Begrifflichkeit, die das Phänomen als „eine pragmatische, eine ästhetische und eine dramaturgische Kategorie“ analytisch fassbar macht, fehlt. Denn die Funktionen, die Bühnenmusik erfüllt, sind unterschiedlich und so auch die Umstände, die es dem Komponisten nahe legen, einen Teil der Instrumentalmusik auf, hinter oder unter der Szene zu positionieren. Terminologisch werden sie aber alle zusammengefasst unter dem pragmatischen Gesichtspunkt des Ortes der Klangerzeugung und deswegen „Bühnenmusik“ genannt. Dabei wäre schon in der „dramaturgischen Kategorie“ die Inzidenz, die in die Handlung „einfällt“, sie durch ihre Emblematisierung aber gleichzeitig unterstreicht, zu unterscheiden von einer bühnenakustischen Passage, die das Hereinbrechen des „Wunderbaren“¹⁰, des Dämonischen und überhaupt alles Jenseitigen begleitet und anzeigt. Mit einer Differenzierung dieser „transzendierenden Musik“ und der „inzidierenden“ lässt sich nämlich eine sinnvolle und, wie sich zeigen wird, hilfreiche Einteilung erreichen. Dahlhaus' Vermutung, „der Zitatcharakter einer Bühnenmusik aber, die Reales und Irruales nebeneinanderrückt, ist offenbar mehr durch die Herkunft aus der Schauspieltradition als durch die Assoziation mit der Wirklichkeit geprägt“,¹¹ muss deswegen nicht für die von ihm zart angedeutete Niederrangigkeit der Musik auf dem Theater sprechen: Die Herausarbeitung der spezifischen Merkmale der inzidierenden und der transzendierenden Sphäre lässt handfest eine durchaus unterschiedliche Ästhetik erkennen, wie sie etwa im Aufeinandertreffen von Venusbergmusik auf der einen Seite und Klängen aus dem Wartburgtal auf der anderen Seite

⁹ in: Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber 1992, Bd. 6, S. 105-107

¹⁰ Darauf weist Altenburg hin in: MGG/2, Sachteil 2. Band, Sp. 256

¹¹ Die Bühnenmusik als Realitätsfragment und Zitat, in: Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber 1992, Bd. 6, S. 106

im ersten Akt des *Tannhäuser* manifest wird. Abgesehen davon, dass bei Dahlhaus unklar bleiben muss, wie eine „Assoziation mit der Wirklichkeit“ zum Ausdruck von „Irrealem“ führen kann, besteht gar keine Notwendigkeit, die als unterschiedlich erkannten Stränge von Bühnenmusik wieder in eine einzige Kategorie der „Schauspieltradition“ zusammen zu führen.

Der Vollständigkeit halber ist im Rahmen der Sichtung wissenschaftlicher Texte zum Thema auch Monika Eberls Aufsatz *Bühnenmusik im Werk Richard Wagners*¹² zu nennen. Sie hat als Erste (und bisher Einzige) die außergewöhnliche Fülle von Musik auf dem Theater bei diesem Komponisten ausdrücklich festgestellt und einiges davon aufgezählt.

Mehr Impulse für die Forschung kommen allerdings aus der Beschäftigung mit der Schauspielmusik. Die Arbeiten Detlef Altenburgs¹³ und des von ihm geleiteten Forschungsprojektes „Musik und Theater“ der Universitäten Weimar und Jena behandeln erstmals seit Franz Mirows Arbeit aus den 1920er Jahren¹⁴ die Schauspielmusiken systematisch; wo sie ein Licht auf die Bühnenmusiken in der Oper werfen, werden die Ergebnisse dieser Untersuchungen hier berücksichtigt. Allerdings kann das naturgemäß nur für den Aspekt der Wagnerschen Bühnenmusiken gelten, der die Anlehnung an die gemeinsame Szenentradition von Sprechdrama und Oper erkennen lässt.

Diese Tradition findet ihren deutlichen Ausdruck in der gemeinsamen Instrumentenemblemik. Ihre Darstellung bildet den ersten Teil der vorliegenden Abhandlung und skizziert – da eine allgemeine Geschichte der Bühnenmusik fehlt – ihre wichtigsten historischen Stränge, wie sie sich in prominenten Beispielen manifestieren. Dabei ergab sich im Verlauf der Forschungsarbeit, dass die geschichtliche Entwicklung der „banda sul palco“ bis Wagner und die spezielle Ausprägung, die sie bei ihm findet, bisher besonders stiefmütterlich behandelt wurde. Das eröffnende Kapitel wird daher diesem Sonderphänomen auch in seiner historischen Dimension vor Wagner einen gewissen Raum einräumen. Gegenüber der ausführlichen Beispielhaftigkeit der „banda“ werden die weiteren bei Richard Wagner auftretenden Inzidenzinstrumente geraffter behandelt. Diese Gesamtschau lässt dann die Gemeinsamkeiten entdecken, die diese Gruppe von Inzidenzmusik, wie erwähnt, von einer weiteren Gruppe von Bühnenmusiken absetzt, die mit Fug „transzendierende“ Musik genannt sein darf. Diese steht, wie Vergleiche mit anderen Opern und Schauspielen zeigen, bei Wagner ebenfalls auf dem festen Boden einer jahrzehntelangen Bühnenpraxis. Am Ende

¹² In: *Musica* 38, Kassel usw. 1984, S. 433-436

¹³ s. Literaturverzeichnis

¹⁴ *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*, Berlin 1923

des ersten Teils der Untersuchung entsteht so aus vielen Einzelbeobachtungen ein Wagner-Bild, das den Komponisten – und auch den Opernbearbeiter – als einen Theatermenschen zeigt, der unter dem Gesichtspunkt der Musik auf dem Theater durchaus eigene Akzente setzt, aber im Ganzen doch eine lange Tradition fortsetzt, und zwar von seinem ersten bis zu seinem letzten Werk.

Dem Aspekt der Traditionswahrung steht die Herausarbeitung neuer und innovativer Funktionen, wie sie Wagner der Musik auf der Bühne zuweist, gegenüber. Dass der Komponist tatsächlich andere bzw. zusätzliche Inhalte in die Bühnenmusiken legt, erhält ein erstes Indiz aus den – vermeintlichen – Ungereimtheiten, also bei den zahlreichen Fällen von Bühnenmusik, die in die überkommenen Muster nicht passen. Als Paradebeispiel kann das Auftreten des „Gralsmotives“ auf der Szene – und damit eines Motives, das nach Regeln der handlungsrealistischen Wahrscheinlichkeit dem Orchester hätte vorbehalten sein müssen – im *Lohengrin* gelten. Thomas Mann inspirierte es zu einem (freilich nie geschriebenen) Aufsatz *Ein wirklicher Fehler Richard Wagners*. Er verband damit die Hoffnung, dass „dessen Erörterung ziemlich tief in Idee und Wesen des Musikdramas eindringen müsste.“¹⁵

Um sich der Fragestellung zu nähern, welche Funktionen nun tatsächlich von Bühnenmusik – neben der von der Oper mit dem Schauspiel geteilten inzidierende bzw. transzendierende Rolle – erfüllt werden, ist die Einbeziehung von Phänomenen erforderlich, die über das Feld der (scheinbaren) „Fehler“ hinaus geht. Denn es ist ja nicht ausgemacht, dass eine Musik auf dem Theater, die sich „regelrecht“ in den Lauf der Handlung einpasst, darüber hinaus nicht auch Träger anderer Aufgaben sein kann. So werden also im zweiten Teil alle Bühnenakustischen Phänomene – und nun auch die, die nicht in die Traditionslinien passen wollen – betrachtet in der Hinsicht, welche Rolle sie im Werk, im Musikdrama Wagners spielen.

Dabei wird zunächst der Kompositionsprozess in den Blick genommen. Soll sich nämlich für Wagners Musik auf dem Theater ein substantieller Charakter ergeben, der sie über eine rein aufführungspraktische Theaterkonvention erhebt, wäre es dafür ein Indiz, dass sie bereits innerhalb der Entstehung des Werkes eine konstitutive Rolle spielt. Verfolgt man auf den Spuren von Skizzen und Aufzeichnungen die Gestalt der Bühnenmusiken, wie man sie im „fertigen“ Werk vorfindet, dann kommt man zu dem erstaunlichen Ergebnis, dass diese oft bis in die erste Zeit der Beschäftigung mit dem Dramenstoff zurückreicht. In der Musik auf dem

¹⁵ Brief an Victor Reinshagen, in Thomas Mann, Briefe, hg. und eingeleitet von Erika Mann, Bd. III, Frankfurt am Main 1965, S. 308

Theater entscheidende Grundmomente der musikalischen bzw. musikdramatischen Konzeption zu finden, liegt aus dem Blickwinkel einer akzidentellen Bühnenmusikpraxis nicht nahe, ist aber durch viele Skizzen für Wagner tatsächlich zu belegen. Die Art und Weise, mit der er für ihn wichtige Situationen aus Sicht seiner persönlichen Sinneswahrnehmung darstellt, verbürgt bereits die Rolle, die akustische Alltagserlebnisse für das Entstehen und die Gestaltung seiner Werke haben. Man kann geradezu von „Inspirationskeimen“ sprechen, insofern die Bühnenmusiken häufig eine Erinnerung an das „Urerlebnis“ bewahren. Dabei ist es bemerkenswert, aber auch konsequent, mit welcher Beständigkeit viele Inzidenzmotive ihre Gestalt behalten, von der allerersten Skizze bis zur Reinschrift der Partitur. Musik auf dem Theater dieser Art ist Teil des von Wagner selbst beschworenen „Elementarischen“, auf das er sein Werk gründet.

Für Wagner, der seine Doppelbegabung auf dichterischem und musikalischem Gebiet nicht immer zugunsten des Musikers darstellt, ist die Frage, warum das ausgearbeitete Drama eigentlich mit Musik verbunden sein soll, nicht unerheblich. Neben seinen eigenen Hinweisen – dass in der Anlage seiner Verse bereits eindeutig die musikalische Form impliziert sei – erweisen sich die bühnenmusikalischen Abschnitte als bedeutende „Motivationsmomente“. Denn die Begründung der Musik auf der Bühne direkt aus der dramatischen Handlung kann plausiblen Anlaß zur Durchkomposition der weiteren Textpassagen geben, so dass der untersuchte Gegenstand auch für dieses Stadium der Werkentstehung seine Wichtigkeit bestätigen kann.

Für die folgende Phase (die der kontinuierlichen Komposition) wird erneut deutlich, wie stabil viele Gestalten der Musik auf dem Theater sind. Sie werden nicht nur oft sehr früh skizziert, sondern haben fast immer schon in der Kompositionsskizze ihre endgültige Länge und Formulierung; so bilden sie eine Art „Initiale“, die den Beginn der „eigentlichen“ Notearbeit markiert. Da sie zu einem sehr frühen Zeitpunkt feststeht, kann Bühnenmusik nicht nur wie eine Initiale relativ vereinzelt für sich stehen, sondern auch einen „Startpunkt“ für die weitere Komposition darstellen, der motivisch und vom Stimmungscharakter her auf seine Umgebung „ausstrahlt“. Das kann durch eine thematische Verknüpfung vor sich gehen (einer solchen wird anhand des *Parsifal* nachgegangen), aber auch durch eine völlige Neukomposition, wie sie Wagner für den gesamten Beginn des ersten *Lohengrin*-aktes nötig ersah, weil die Trompeteninzidenz des Königs aus seiner Sicht neu zu formulieren war. Dies wirft sein Licht wiederum auf die sonst zu beobachtende frühe Stabilität der Bühnenmusiken: Muss diese nämlich, so wie hier, später geändert werden, ändert sich mit ihr auch das ganze Gefüge der Musik von Sängern und Orchester; von einer austauschbaren, rein

bühnentechnisch zu verstehenden „Schauspielmusik“ kann hier selbstverständlich nicht mehr die Rede sein. Damit widerspricht die chronologische Betrachtung des Entstehungsprozesses dem Befund der historischen Einordnung zwar nicht, betont aber die besondere Rolle, die Wagner der Bühnenmusik in jeder Phase der Werkgenese beimisst.

Die Bedeutung, die der Bühnenmusik dabei trotz ihres relativ geringen Umfangs zukommt, wird schließlich auch am „fertigen“ Werk deutlich. Das zeigt eine dritte, eine systematische Sicht auf den Gesamtkomplex. In drei Kategorien – einer dramatischen, einer musikalischen und einer ästhetischen – werden die unterschiedlichen Aufgaben, die Wagner ihr zuweist, erkennbar. Dabei treten Korrespondenzen zu den vorherigen Untersuchungen auf, etwa, wenn unter dem systematischen Gesichtspunkt des Aktanfanges, der häufig mit Bühnenmusik verbunden ist, die in der Kompositionschronologie behandelte Frage nach der Motivation der Musikalisierung eines dramatischen Textes wieder auftaucht. Zusammen mit den Überlegungen zu der musikalischen Kategorie von „Leit“- und Erinnerungsmotiven und mit der ästhetischen Kategorie einer „ursprünglichen Sprache“ wird das bisher gezeichnete Bild der Musik auf dem Theater, wie sie von Wagner eingesetzt wird, noch genauer erkennbar. Dieses im Lauf der Untersuchung entstandene Bild deckt sich mit der Aussage Riemanns, dass auf Bühnenmusik nicht ohne Substanzverlust verzichtet werden kann. Während Riemann aber ihre Herkunft aus der dramatischen Vorlage („vom Dichter eines Bühnenwerkes in den Gang der Handlung verwebt“) als Grund für ihre Unerläßlichkeit nennt, kommt eine umfassende Betrachtung des Phänomens zu dem Ergebnis, dass die Musik auf dem Theater zumindest bei Richard Wagner nicht nur eine Aufgabe übernimmt, sondern eine ganze Palette dramaturgischer, ästhetischer und kompositorischer Funktionen – neue Funktionen für eine alte Bühnentradition.

A. TRADITIONSLINIEN DER MUSIK AUF DEM THEATER BEI RICHARD WAGNER

I Die banda sul palco

1. Die banda vor Wagner

Militärmusik auf der Bühne in der groß besetzten Form der banda sul palco findet sich bei Wagner nur in den frühen Werken *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo* und *Rienzi, der letzte der Tribunen*. Um zu beschreiben, welche individuelle Ausprägung die banda bei ihm findet, und warum sie der Komponist ab dem *Fliegenden Holländer* nicht mehr einsetzt, muss die Traditionslinie, die Wagner vorfindet, zunächst skizziert werden. Dabei spiegelt sich bereits im Terminus „banda“ das wieder, was für die Bühnenmusik allgemein gilt: Die begriffliche Abgrenzung ist nicht einheitlich. Die Termini Harmoniemusik, Janitscharenmusik, banda, Militärmusik und weitere werden teils synonym, teils kontrastiv verwendet. Das hängt mit dem „lungo processo di trasformazione“¹⁶ zusammen, in deren Verlauf die Besetzung und der Einsatzort der Bühnenbanda wechselten. Aus dem weit verzweigten Gebiet dieser – im Zusammenhang noch nicht geschriebenen – Geschichte¹⁷ können hier nur Stationen referiert werden, die für eine genauere Bestimmung des Begriffes wichtig sind:

Feldmusik/Harmonie als Wurzeln des Phänomens –

Revolutionsmusik als ästhetischer Katalysator für große Blasmusik –

die banda in der Oper bei Johann Friedrich Reichardt und bei Gasparo Spontini.

Die kurze geschichtliche Einordnung macht gleichzeitig am Spezialfall der banda beispielhaft deutlich, mit welchen Bedingtheiten historischer und bühnenpragmatischer Art Musik auf dem Theater einhergeht.

Wurzeln: Feldmusik - Janitscharenmusik

Das Vordringen des osmanischen Reiches bis an die Tore Wiens brachte im 17. Jahrhundert dem ost- und mitteleuropäischen Raum u.a. den Eindruck der türkischen Militärmusik. Die

¹⁶ Art. Banda, in: Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Hg. Alberto Basso, Torino 1983, Bd. 1, S. 256

¹⁷ Walter Suppans Artikel „Blasorchester“ in: MGG/2, Bd.1, Sp. 1565-1576 bietet eine gute Aufarbeitung, allerdings naturgemäß erst beginnend mit der französischen Revolution.

Aneignung und Transformation dieser Musikpraxis führte zu einer Aufspaltung der Militärmusik der deutschsprachigen Gebiete, die noch 1796 deutlich formuliert wurde:

„Die Militärmusik ist entweder die gewöhnliche Feldmusik, oder die türkische Musik. Die Feldmusik, die sogenannte Harmonie, welche man auch Bande nennt, besteht aus zwei Waldhörnern, zwei Fagotten und zwei Oboen; diese Instrumente kommen auch bei der türkischen Musik vor, wozu aber noch zwei Klarinetten, eine Trompete, eine Triangel, eine Oktavflöte und eine sehr große Trommel und ein Paar Cinellen gehören.“¹⁸

Diesen Ausführungen folgend ist als erster Unterschied festzuhalten, dass „die sogenannte Harmonie“ vom Tonumfang ihrer Instrumente her tiefer angelegt ist. Bei der „türkischen Musik“ ist das Spektrum durch Klarinetten und Oktavflöte demgegenüber nach oben erweitert. Wie durchlässig solche Abgrenzungen sind, zeigt die zivile Nutzung der Feldmusik, die unter dem Genre „Harmoniemusik“ die Oboen durch Klarinetten ersetzt bzw. die Besetzung zum Oktett erweitert. Frühe Beispiele wie Johann Christian Bachs *Vier Märsche* für diese Besetzung tragen dabei ihre soldatische Herkunft noch deutlich mit. 1782 etabliert die Einrichtung der „Kaiserlichen Harmonie“ durch Joseph II. das ursprünglich militärische Bläserensemble auch im höchsten Bereich der höfischen Musik.

Das Repertoire der Harmoniemusik setzt nun in dieses Überschneidungsfeld¹⁹ von militärischem und zivilen Bereich einen dritten Akzent: Die „auf Harmonie gesetzte Oper“. Die zahlreichen Bearbeitungen damals beliebter Opern transportierten die Werke des Musiktheaters in die Umgebung der zivilen Unterhaltung bei Tisch oder im Freien. Diese neue Konnotation war offensichtlich so erstaunlich schnell und fest im Bewusstsein der Zuhörer verankert, dass die Bearbeitungsinstanz den Weg zurück zum Herkunftsort fand: Als bekanntestes Beispiel sei der zweite Akt von Mozarts *Don Giovanni* genannt, wo der Komponist eigene und fremde Opernarien in Harmoniefassungen wieder in die Partitur einbringt. Der Charakter der Szene als Bankett, bei dem gute Speisen und gute Musik konsumiert werden, zeigt, wie weit sich die Bläserbesetzung vom kriegerischen Zusammenhang gelöst hat.

Ein zweiter charakteristischer Unterschied zwischen der Feld- und der „türkischen“ Musik ist der große perkussive Anteil der letzteren mit Triangel, Trommel und Cinellen. Dieser betont die Rolle des Klanglichen gegenüber der distinkten Tonhöhe. Diese Instrumente - zu denen noch Schellenbaum und Becken hinzutreten können – zeigen außerdem deutlich den ausgesprochenen Freiluftcharakter der Besetzung.

¹⁸ aus dem „Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag“, Wien 1796, zitiert nach: Suppan, s. Anm. 17

¹⁹ Zur Frage, ob die Harmoniemusik grundsätzlich militärisch einzustufen ist, vgl. Achim Hofer, Art. „Harmoniemusik“ in MGG/2, Bd. 4, Sp. 155

Wie sich die Harmoniemusik bald die Sphäre der höfischen Geselligkeit erobert, so ergänzt auch die türkische oder Janitscharenmusik militärische Konnotation durch einen weiteren Bereich in der Oper, nämlich den des Exotismus. In diesem Sinne bildet sie eine relativ lange und stabile Tradition, als deren hervorragende Beispiele die Opern *Esther* (1680, Hamburg) von Nicolaus Adam Strungk, Glucks *La Rencontre imprévue* (1764) und Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) gelten können. In diesen und auch den zahlreichen weniger bekannten Fällen dienen die türkischen Schlaginstrumente über die Darstellung des Militärischen hinaus auch dem Lokalkolorit an sich. Häufig findet man die „türkische Musik“ in Verbindung mit Choreinsätzen, so in den beiden Chören und im Marsch der Janitscharen in der *Entführung*. Der Eindruck einer frühen Form der Massenszene und die Darstellung des Herrscherlobs („Singt dem großen Bassa Lieder“) überwiegt dabei den genuin soldatischen Kontext.²⁰ Auf der einen Seite wird die Janitscharenmusik also im Stile des Exotismus für alles „Östliche“ eingesetzt. Auf der anderen Seite wird es teilweise auch enger mit militärischen und v.a. herrscherlichen Bedeutungen versehen. Mit dem Abebben der „Türkenmode“ um 1820 verschwinden auch die entsprechenden Instrumente von der Opernbühne und aus dem Orchester - wenn sie nicht bereits über den Weg dieser frühen militärischen Bühnenmusik Eingang in den Kanon der Orchesterinstrumente gefunden haben.

Über alle hier angesprochenen Unterschiede von Feld- und Janitscharenmusik hinaus, ist für beide Besetzungen festzuhalten, dass ihre militärische Herkunft sie nicht auf einen entsprechenden Einsatz in der Opernmusik einschränkt, vielmehr rücken sie weit vom ursprünglichen soldatischen Zusammenhang ab. Eine weitere Übereinstimmung besteht darin, dass die Instrumente im Regelfall einfach besetzt sind. Genau hier müssen diese auf die Bühne oder in das Orchester (der Spielort ist bei den frühen Beispielen oft nicht eindeutig festzumachen) gebrachten Militäresembles sorgfältig von der banda im späteren Sinne unterschieden werden.

²⁰ In Soloarien ist die türkische Musik ebenfalls, wenn auch nicht so häufig anzutreffen (vgl. dagegen die irrije Meinung bei Thomas Bauman, W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge 1987, S. 65). Glucks *Le Cadi dupé* von 1761 verwendet sie neben dem Schlussensemble in zwei Auftrittsarien; dabei erfüllen die Janitschareninstrumente eine reine Koloritfunktion, weder ein militärischer noch ein herrscherlicher Zusammenhang ist gegeben. Das ist anders bei Mozart: Im zweiten Teil von Osmins Arie „Solche hergelauf'ne Laffen“ wird die Brutalität der Waffengewalt durch Piatti, Tamburo und Flauto piccolo unterstrichen, um den Vorkommnissen, die man sonst eher aus rohen Kriegszeiten kannte, musikalischen Ausdruck zu geben: „Erst geköpft, dann gegangen, dann gespießt auf heißen Stangen [...]“.

Revolutionsmusik: Die banda

Der Wechsel von solistischen zu chorischen Bläserstimmen vollzog sich offensichtlich sehr rasch während der französischen Revolutionsjahre. Konkret entwickelt sich die Besetzung einer „band“ von acht bis 12 Personen 1789 zur großen 45 köpfigen Profibesetzung 1792.²¹ Außerdem sind die vorher „türkischen“ Instrumente zum größten Teil dem Ensemble einverleibt worden²². Ein genuiner Bestimmungsort für diese neue Ensembleform waren die Revolutionsfeiern. Bei den Freiluftveranstaltungen musste für die Zuhörermassen eine akustisch und optisch ausreichende, besser noch überwältigende Musikvorführung garantiert sein. Dazu verhalf der banda ihr reichhaltiges und chorisch besetztes Instrumentarium, häufig mit hymnischer Chorbeteiligung. So musizierten zum ersten Jahrestag des Sturmes auf die Bastille 300 Trommeln, 300 Blasinstrumente und 50 Serpente das *Te Deum* von Francois Joseph Gossec.²³

Dieser Charakter - Massenhaftigkeit, Freiluftatmosphäre, hymnische Überhöhung - der banda wurde praktisch sofort in das Ausdrucksrepertoire der Oper übernommen, wurden doch beide Genres von den gleichen Komponisten bedient, z.B. von Gossec, Mehul oder Le Sueur.

Außerdem verlangte das Dekret über die Oper ausdrücklich die Verherrlichung der Revolution durch szenische Darstellung von Schlachten, Belagerungen und Erstürmungen von Festungen, „musikalisch durch Trommeln, Kanonen, Bomben und Sturmglocken dargestellt“.²⁴ Dass diese Verbindung von Revolutionsgedanken, kämpferischen Szenen und massenhafter Begeisterung ihren Ausdruck wesentlich besser in der chorischen banda und weniger in überkommener Feld- oder auch Janitscharenmusik findet, liegt auf der Hand. So wird für die eigentlich militärische Sphäre auf der Bühne die banda sul palco zum Mittel der Wahl.

Die Ausbreitung einer regulierten Militärmusik in weiten Teilen Europas sicherte beinahe allen Bühnen - sogar in kleineren Garnisonsstädten - das Vorhandensein entsprechend ausgebildeter Musiker. Die Opernkomponisten machten von dieser Möglichkeit regen Gebrauch. In folgendem Briefausschnitt von 1819 beispielsweise bestätigt der „Maresciallo

²¹ vgl. die Besetzungszahlen im Artikel „Blasorchester“ von Walter Suppan, MGG/2, Sp. 1567

²² Die Einbindung der Klarinette in die Harmoniemusik findet zu Mozarts Lebzeiten statt. Für die Bläserdivertimenti sind beide Besetzungsformen zu finden: zwei Oboen, zwei Hörner, zwei Fagotte oder zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Fagotte.

²³ Nach Friend R. Overton, Historische Perspektiven und Einflüsse des Wagnerschen Serpent-Parts in *Rienzi*, in: Wolfgang Suppan (Hg.), *Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners*, Tutzing 1985, S. 37

²⁴ vgl. Art. Revolutionsmusik MGG/2 Bd. 3, Sp. 751

Ispettore“ dem Intendanten des Königlichen Theaters in Neapel die Abordnung der Militärmusiker für Rossinis Oper *Ricciardo e Zoraide*:

„In seguito del di lei foglio in data d’jeri, con cui mi dice che S M si e degnata approvare che le banda de’ Corpi Reali, assistere debbano la sera de’ 12 stante alla rappresentazione nel Ral. Teatro S Carlo, pel fausto giorno natalizio, Io ho già disposto che la banda del Reggimento Ral. Marina die mia ispezione, si ponga alla disposizione del Sig Maestro Rossini, e che la detta sera sia vestita coll’ uniforme di gala come S E domanda.“²⁵

Wie der Brief deutlich zeigt, ist auch der visuelle Eindruck - *uniforme di gala* - wichtig. Für den Monarchen stellt die Anwesenheit seiner Soldaten auf der Bühne darüber hinaus ein sichtbares Zeichen seiner Macht dar. Umso genauer wird im Einzelfall - so wie hier - geprüft, ob die Tendenz des Stückes den Einsatz der banda und damit die Unterstützung durch den Herrscher tatsächlich rechtfertigt.

Der Aufschwung, den das Militärwesen länderübergreifend nahm, fand auch in immer größerer Besetzung der banda und in der Weiter- bzw. Neuentwicklung der Instrumente seinen Niederschlag. Als wesentliche Stationen in der Instrumentenentwicklung des 19. Jahrhunderts seien verbesserte Ventiltechnik, Chromatisierung von Trompete, Kornett und Horn oder Einführung der Saxinstrumente genannt. Sie fanden zum wesentlichen Teil vor dem Hintergrund der Militärkapellen statt und fanden Eingang ins zivile Orchester nicht zuletzt über den Umweg der Bühnenmusik der banda sul palco.

Dieses, auf dem jeweils neuesten Stand des Instrumentenwesens stehende und militärisch konnotierte chorisch besetzte Ensemble ist mit „banda“ zu bezeichnen und sollte sorgfältig von Harmonie- oder Janitscharenmusik unterschieden werden. – Leider sind die Angaben in den einschlägigen italienischen und deutschen Enzyklopädien weniger eindeutig: So nennt das *Dizionario enciclopedia universale della musica e dei musicisti*²⁶ als deutsches Äquivalent für „Banda“ die „Harmoniemusik“, während die Neuauflage der MGG meint, „Banda“ wäre die italienische Bezeichnung für „Janitscharenmusik“.

Johann Friedrich Reichardts „Brenno“

Als ein besonders frühes Beispiel für großangelegte kriegerische Musik auf der Bühne im deutschen Sprachraum ist die Oper *Brenno* von Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) aus dem Jahr 1789 anzusehen. Das „Dramma per musica“ steht am Anfang einer Reihe von Operen serie, die auf Veranlassung Friedrich Wilhelm II. von Preußen entstanden ist. Inhaltlich bringt sie - entsprechend ihrem Charakter einer Hofoper - „die mythologisch-religiöse Begründung

²⁵ Rossini, *Letteri e Documenti I, 1792-1822*, Pessaro 1992, S. 349

²⁶ Hg. Alberto Basso, Torino 1983, Bd. 1, S.256

der Hohenzollernherrschaft“ auf die Bühne.²⁷ In der Geschichte der banda ist der Triumphmarsch in der Mitte des II. Aktes, der die Größe und Schlagkraft der Armee Brennos sinfällig zum Ausdruck bringen soll, ein bemerkenswerter Markstein. Ein Einfluss der französischen Opernpraxis scheint nahezuliegen, gespeist vor allem aus Reichardts vorrevolutionären Pariser Opernerfahrungen.²⁸ Es spielen neben dem Orchester drei Kapellen auf der Bühne, und zwar²⁹ in folgender Besetzung:

1. Zug auf dem Theater: 2 Ob., 2 Cl., Co. Bass., 2. Fg., 2 Co. in D, Serp.
 2. Zug auf dem Theater: wie 1. Zug
 3. Zug auf dem Theater: 4 Tr. in D, Timp.
- Tutti-Orchester: 2 Ob., 2 Cl., 4 Co. in D, 4 Fg., 2 Vl., Va., B., Chor.

Die Besetzung weicht davon im Druck etwas ab:

1. Zug: wie oben plus Contrafagott
 2. Zug: Cl. in D, Fg., Co. in C (!)³⁰, Serpent
 3. Zug: wie oben
- Tutti-Orchester: 2 Ob., 2 Cl., 2 Co. in D, 2 Fg., 2 Vl. Va., B., Chor.

Heinz Becker ergänzt Pröppers Angaben wie folgt: „Während sich im Brennus der Klang des ersten Orchesters allmählich verliert („si perde poco a poco“), erscheint bereits von weitem das zweite, besetzt mit „tutti gli istrumenti die Gianizzerri“, d.h. Instrumenten der Janitscharenmusik, wie große Trommel, Tambourin, Becken, Schellenbaum.“³¹

Die unterschiedlichen Angaben zur Besetzung zeigen auch auf, dass die banda mehr noch als die Orchestermusik von aktuellen Möglichkeiten der Besetzung vor Ort abhängig war. Dabei war die Instrumentierung der tiefen Lage ein heikler Punkt, weil die Bassinstrumente praktisch immer zu schwach in der Lautstärke waren; die Hinzunahme des Contrafagotts ist hier ein Indiz, dass dies kompensiert werden sollte. Die Besetzung der beiden ersten Züge zeigt deutlich eine Verwandtschaft zur Harmoniemusik. Der dritte Zug ist zwar chorisch besetzt, aber nur von Trompeten: Daher kann noch keine dieser Gruppen im eigentlichen Sinne als banda angesprochen werden. Umso mehr ist der *Brenno* ein interessantes Zeugnis genau aus der Zeit, in der v.a. im Frankreich der Revolutionszeit die Militärmusik den

²⁷ Vgl. Carl Dahlhaus u.a. (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München 1997 (in dieser Arbeit abgekürzt: Piper), Bd. 5, S. 203

²⁸ Über seinen Aufenthalt in Paris gibt Reichardt Auskunft in: J. Fr. Reichardt, *An das musikalische Publikum seine französischen Opern Tamerlan und Panthée betreffend*, Hamburg 1787.

²⁹ laut Rolf Pröper, *Die Bühnenwerke Joh. Fr. Reichardts*, Bonn 1965, Bd.2, S.223

³⁰ wohl ein Druckfehler Pröppers, wahrscheinlicher: Co. in D

³¹ Heinz Becker, *Geschichte der Instrumentation*, Reihe „Das Musikwerk“ Bd. 24, Köln 1964, S. 27. Der Hinweis auf die „Janitscharenmusik“ zeigt das frühe Datum des Beispiels.

erwähnten Aufschwung nimmt. Denn wesentliche Gestaltungselemente und Charakteristika, die auch in der Oper des 19. Jahrhunderts wieder auftauchen, sind hier zu finden.

Dazu gehört die Massierung des Bläserklangs an dieser Stelle des Brenno. Damit verbunden erweist sich die Bühnenmusik als Innovationsfeld in der Tendenz zur Potenzierung der instrumentalen Möglichkeiten. Im speziellen Fall dieser Oper steht sie im Dienste des Herrscherlobes (hier des Brennus als Gründer von Brandenburg).

Zweitens ist die Verbindung mit dem Chor zu nennen, der - wie das Tutti-Orchester - die drei Bühnenorchester unterstützt und mit den eingeschobenen Strophen „Di Brenno il nome altero“ zusätzlich gliedert. Insgesamt gewinnt die Chorpartie im Zusammenhang damit an Ausdehnung und Gewicht. „Erst hier im Brennus wird oftmals auf lange Strecken das dramatische - und musikalische - Geschehen allein von Chören getragen“.³² Vor allem beim Triumphmarsch, also bei der Bühnenmusik, treten die Solostimmen - sonst die tragenden und gestaltenden Elemente - ganz zurück.

Richtungsweisend ist auch die Verbindung des betont akustischen Elementes, dessen Herkunft aus der barocken *da-lontano*-Tradition deutlich ist, mit dem bereits erwähnten visuellen Eindruck der Masse, wie er gerade in der Revolutionszeit virulent wurde.

Dass sich die banda-Musik aus dem Opernzusammenhang ohne große Mühen herausnehmen und selbstständig verwenden lässt, ist ein viertes Charakteristikum der Militärmusik auf der Bühne. Dies gilt schon für den *Brenno*-Triumphmarsch: Er fand Eingang in die Literatur der Militärkapellen und wurde längere Zeit als Militärmarsch eingesetzt. Auf den ersten Blick scheint es vielleicht selbstverständlich, dass der Operntriumphmarsch im „wahren Leben“ als Militärmarsch eingesetzt wird. Es zeigt sich aber daran, dass die dramatische Zuordnung der banda-Instrumente eingeschränkt ist, und zwar auf den Zusammenhang „Macht, die auf Waffen basiert“. Ein anderer Einsatz ist relativ selten, z.B. als Festorchester bei einer Hochzeit oder zur Begleitung eines Trauerzuges (beides bei Bellini, *I Capuleti ed i Montecchi*, 1830). Dabei ist aber davon auszugehen, dass die Besetzung für die nichtmilitärischen Einsätze modifiziert und instrumental ausgedünnt wurde. Da die bande-Partien von den italienischen Komponisten nur in Art eines Klavierauszuges notiert und vom Kapellmeister vor Ort jeweils für die zur Verfügung stehenden banda-Instrumentalisten ausgeschrieben wurden, sind Beispiele dafür allerdings schwer zu finden. Eine Ausnahme bildet *Ricciardo e Zoraide* von Rossini aus dem Jahr 1818. Der Komponist hat der Partitur eine Ausführung der Bandamusik beigegeben, aus der deutlich wird, dass der Auftritt der banda zu einem nichtmilitärischen Anlaß (Akt I, Nr. 5 Terzett und Chor) nur durch ein stark reduziertes

³² Rolf Pröper, Die Bühnenwerke Joh. Fr. Reichardts, Bonn 1965, Bd. 1, S. 323

Aufgebot realisiert wurde. Mit anderen Worten: Die banda in ihrer vollen Stärke war eindeutig den militärischen und herrschlichen Ausdrucksformen vorbehalten.

Mit ihrem Einlagecharakter verbunden ist schließlich die eigene und determinierte stilistische Ebene, die die banda formuliert. Sie bedient sich des Repertoires der Marschmusik, die wiederum durch die instrumentenspezifischen Intervallmöglichkeiten und den Signalcharakter vorbestimmt sind: Punktierte Marschrhythmen, Dreiklangsbrechungen, einfache Kadenzharmonik, übersichtliche Form.

Die Einschätzung, dass Bühnenmusik dieser Art weniger Affekt übersteigern als Realität suggerieren will führt schließlich zur Erwähnung eines biographischen Zusammenhanges. Reichardt beschreibt selbst, dass der Auszug der preußischen Truppen in den 7jährigen Krieg, wie er ihn als Junge erlebt hat, Vorbild für die Szene war. Drei Militärkapellen lösten einander ab.

„Die Regimentsmusik beim Ausmarsch an jenem dunklen Morgen machte auch einen so tiefen Eindruck auf das junge Ohr und Gemüth unseres Fritzens, dass das allmähliche Entfernen und Verschwinden des Klanges von einem Chor Hoboisten, und das neue Eintreten eines nachrückenden Regiments, besonders aber das Schmettern der Trompeter und der Donner der herrlichen Pauken eines Dragonerregiments mitten in die weichere Musik der Infanterie, noch nach einigen dreißig Jahren hell vor der Seele des Mannes schwebte, als er die Idee von dem dreifachen Marsche in der Oper *Brennus* empfing, und es ist sehr die Frage, ob dieser Marsch ohne jenen Jugendeindruck gerade den Charakter, der ihn auszeichnet, erhalten haben würde.“³³

Die Darstellung dieses audio-visuellen Eindrucks und die Überlegung, dieser hätte zur Konzeption der Triumphmarsch-Szene genuin beigetragen, verleiht der Harmonie-Janitscharen-Orchester-Kombination besonderes Gewicht. Führte doch die Idee, ein lange im Gedächtnis behaltene Ereignis auf der Opernbühne wiedererstehen zu lassen, zu einer Kompositionsweise, die sich der Realität möglichst nähern wollte. Dieser Zusammenhang von kindlicher Erinnerung und Opernwirklichkeit wird durch Musik auf der Bühne ins Werk gesetzt, und zwar durch Militär-Musik in Potenz. Die zugehörigen Märsche stellen insofern einen primären Topos der Bühnenmusik dar.

Reichardt und Wagner

Die letzte Aufführung der Oper *Brennus* fand 1802 statt, sodass Wagner selbst höchstens über die Partitur das Werk gekannt haben konnte. Dafür spricht aber nichts. In seinen Schriften wird Reichardt selbst nicht einmal erwähnt. Lediglich eine verborgene Spur führt von Wagner

³³ Berlinische Musikalische Zeitung, Jg. 1805, S. 221/222

zurück zu Reichardt, und zwar über die Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. Mit dem fiktiven Erzähler „R. aus L.“ – lange Zeit meinte man den Autor Richard Wagner selbst damit angedeutet – wird seit einigen Jahren Johann Friedrich Reichardt identifiziert.³⁴ Einen Hinweis dazu geben Cosimas Tagebücher:

„Nach dem Abendbrot kommt die Rede auf seine Beethoven-Novelle, und er gedenkt mit Vergnügen daran, dass seine Schwester O. den Reichardt gekannt habe, die Geschichte mit dem X habe er von der Schwester von „Schindler“, welche, in Magdeburg Sängerin, sie ihm erzählt habe.“³⁵

Auch andere Einträge weisen in diese Richtung, und heben daneben Wagners Anteil hervor:

auf die Frage, wer der R. sei: „Ein gewisser Reichard, der wirklich mir manches davon erzählt hat, wie solche Sachen immer auf einem wahren Grund beruhen; in der Fortsetzung habe ich persönliche Erlebnisse verwoben.“³⁶

Diese wenn auch fiktive In-eins-setzung von Gedanken Reichardts und Wagners in der Person des „R. aus L.“ darf nicht überstrapaziert werden. Deutlich wird man aber sagen können, dass Wagner die Ansichten Reichardts (hat er sie nun über dessen zahlreiche Schriften, über den Kontakt Ottiliens mündlich, oder aus anderer Quelle erfahren), in die Novelle einfließen lassen konnte, weil Reichardt ihm „auf seiner Linie“ zu sein schien. Dazu gehörte seine deutsche Herkunft und seine Nähe zu Beethoven.³⁷ Außerdem war sein Name offensichtlich noch zu Wagners Zeit mit dem eines erfolgreichen, und scheinbar nicht rückwärts gewandten Opernkomponisten verbunden. Schließlich mag die Doppelbegabung Reichardts als Komponist und Verfasser ästhetischer Schriften (*Über die deutsche comische Oper* u.a.) Wagner gereizt haben, in seiner Novelle zwischen Reichardt und sich selbst eine Verbindung herzustellen.

Für die Identifikation mit Reichardt geben einige seiner biographischen Daten Anhaltspunkte: Reichardt war 1802/03 in Paris (*Vertraute Briefe aus Paris geschrieben*), 1810 berichtet er u.a. von Beethoven. Er starb nicht völlig mittellos, aber recht verarmt, pekuniär also in einer Situation, in der sich Wagner in seiner ersten Pariser Zeit befunden hat. Warum er sagt, R. wäre aus „L.“ bleibt jedoch rätselhaft, für Reichardt hätte er Berlin angeben müssen. Aber auch einiges andere passt nicht in das Bild: Beethoven war nicht in Paris und selbstverständlich hat Wagner ihn nicht gesprochen. Der „Auftrag“ Beethovens konnte

³⁴ so die Herausgeber der Cosima-Tagebücher (Die Tagebücher. Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2 Bände, München: Piper, 1976/77; in dieser Arbeit abgekürzt: Cosima-Tagebücher), aber auch Gregor-Dellin, S.153, sowie Jürgen Kühnel, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986, S.479

³⁵ Cosima-Tagebücher 2, S. 188

³⁶ Cosima-Tagebücher 1, 806. Der Kommentar schreibt dazu: „ein Reichard ist nicht bekannt, Fiktion RWs“ (!).

³⁷ vergleiche dazu Reichardts Erinnerungen in „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien...“ 1808/1809.

natürlich nicht an den ältern Reichardt, sondern nur an Wagner selbst ergangen sein. Insgesamt wird man also bei „R. aus L.“ von einer virtuellen Persönlichkeit ausgehen müssen, zu der aber auch Johann Friedrich Reichardt seinen Beitrag leistete.

Spontinis „La Vestale“

Während für Reichardts *Brenno* nur relativ wenige Aufführungen zu verzeichnen sind, kann man bei Gaspare Spontinis *La Vestale* von einem Jahrhunderterfolg reden. Innerhalb von fünf Jahren nach der Pariser Uraufführung 1807 eroberte sich die tragédie-lyrique viele bedeutende Opernbühnen Europas: Brüssel, Wien, Berlin, München, Petersburg, Neapel. Die gattungsgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes³⁸ liegt u.a. in den neuen Dimensionen des Tableau und der frühen Konzeption einer *colour local*.

Das veränderte Werkverständnis dieser ersten tragédie-lyrique Spontinis zeigt sich auch darin, dass mit dem „livret de mise en scène“ erstmals Inszenierungsdetails einer Oper schriftlich festgehalten wurden, der Komponist auf der anderen Seite das Werk immer wieder neu bearbeitete. Die ebenso innovative wie sorgfältige Ausführung der Komposition erstreckt sich aber nicht zuletzt auf die Bühnenmusik, und das heißt hier: auf die *banda sul palco* (Spontini selbst spricht eher von „l’Harmonie sur le Théâtre“³⁹. Wir bleiben beim Begriff der *banda*, um damit die große, chorische Besetzung des 19. Jahrhunderts von der vorrevolutionären Praxis zu unterscheiden).

In *La Vestale* tritt uns ein Bühnenorchester entgegen, das mit der vorrevolutionären Militärmusik wenig mehr gemein hat, wie allein ein Blick auf die Besetzung schnell zeigt:

Zwei Flöten
Zwei Oboen
Zwei Klarinetten
Zwei Fagotte
Zwei Hörner
Zwei Trompeten
Triangel

Die Vereinigung von Holz- und Blechblasinstrumenten und Triangel, dazu chorisch besetzt, ermöglicht dem Komponisten nicht nur einen - durch das Blech - starken, sondern - durch das Holz – auch melodisch flexiblen *banda*-Auftritt.

³⁸ So Anno Mungen, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Lexikon der Oper*, Laaber 2002, Bd.2, S. 750; Jürgen Maehder, in: *Piper*, Bd.5, S. 772

³⁹ Z.B. *Olimpie*, Triumphmarsch, Garlandedition Bd. 2, S. 179

Dieses Bühnenorchester wird im Triumphmarsch des Finale (I. Akt, Nr. 6) als tragendes Element eingesetzt, um dem siegreich nach Rom heimkehrenden Licinius einen standesgemäßen Empfang zu bereiten. Vorauf geht die Arie der Julia (Nr.5) „Licinius, je vais donc te revoir“. Das Wiedersehen Julias mit dem Geliebten ist aber zwiespältig: Als Vestalin hat sie Keuschheit geschworen und muss doch Licinius mit dem Lorbeerkranz krönen. So empfindet sie gleichzeitig die Vorfreude des Wiedersehens und die Qual der Entsagung. Das Nahen des Triumphators kündigt sich gegen Ende der Arie im Heranziehen der banda-Musiker „en dehors du théâtre très éloignée“ an, die vier Takte spielen. Julias ebenfalls viertaktiger Kommentar („grace, dieux“) wird wieder von Streichern begleitet. Die beiden Viertakter unterscheiden sich nicht nur von der Besetzung her, sondern auch harmonisch: Die extrem simplen Akkorde der banda (die Tonika mit wechselnden Quart-Sext-Vorhalten führt zur Dominante) kontrastieren mit einer chromatisch absteigenden und wesentlich reicher harmonisierten Bassführung.

Dann weitet sich die Szene zusätzlich um den Chor der Vestalinnen, der zunächst nur von den Bühneninstrumenten begleitet wird. Die Vestalinnen mahnen Julia zum Kommen, denn „le char victorieux suit le cortège qui s’avance“. Auch dieser Abschnitt bringt in harmonisch öffnenden und schließenden Klauseln nur die Hauptfunktionen der Kadenz. Gemeinsam mit dem nun auftretenden Chor der Krieger singt Julia eine Umspielung der punktierten banda-Melodie. Die Hinzunahme der vorher ausgesparten Bühnentrompeten und der Eintritt des Grabenorchesters⁴⁰ erhöhen die Lautstärke, um das unmittelbare Erscheinen des Zuges anzudeuten.

Aufgrund dieser Darstellung lassen sich einige für die banda sul palco charakteristische Punkte herausstellen. Sie entsprechen teils den am *Brenno* aufgezeigten Punkten, teils ergänzen sie sie.

- Der Eintritt der banda ist besonders häufig verbunden mit dem Eintritt des Chores. Der Schwerpunkt des musikalischen Geschehens verlagert sich vom Solisten auf das Massenensemble.
- Die banda arbeitet mit motivischem Material, das den Erwartungen an einen Marsch gerecht wird: Punktierungen, halbschlüssige Wendungen. Auch da, wo es instrumententechnisch nicht notwendig wäre - weil das Hauptgewicht auf den wendigen

⁴⁰ Zur Unterscheidung vom Bühnenorchester wähle ich den Begriff „Grabenorchester“, unabhängig davon, ob die Musiker tatsächlich in einem Graben versenkt gespielt haben oder ebenerdig vor der Bühne.

Holzbläsern liegt - findet sich eine vergleichsweise einfache Harmonik. Das trägt dazu bei, dass banda-Musik in der sie umgebenden Musik wie eine Insel der Simplizität wirkt.

- Die auf der Bühne Agierenden erwähnen das akustische und visuelle Erscheinen der banda explizit.
- Wenn Sänger, banda und Grabenorchester gleiches motivisches Material verwenden, so wird es immer zuerst von der banda exponiert, nicht umgekehrt (höchstens von Chor und banda gleichzeitig).

Die angesprochene „Insel der Simplizität“ wird erzeugt durch stereotype Harmonik, determinierte Rhythmik, unkomplizierte Formgebung und bläuserspezifische Melodik. Diese Eigenschaften heben die banda-Musik nicht nur von ihrer Umgebung ab, sie ermöglichen auch die Fokussierung auf andere Parameter, die gern als „sekundäre“ bezeichnet werden: Lautstärke und Instrumentierung etwa. Im Zusammenhang mit der Massenwirkung wird auch die Geräuschhaftigkeit als ein Moment des Überwältigens wichtig.

Der Triumphmarsch (Final Nr. 6) macht das deutlich. Mit zwei Takten punktierter unisono-*fortissimo*-Repetitionen der Blechbläser erscheinen die Musiker auf der Bühne. Der danach – für Verhältnisse der banda-Musik - eher weitläufige Harmonieverlauf über den verminderten Dominantseptakkord in die Tonikaparallele h-moll wird von den *piano* blasenden Holzbläsern getragen, nicht ohne durch *sf*-Stöße die akkordischen Hauptstationen hervorzuheben. Diese achttaktige Anlage wird, um einen Ganzton nach unten versetzt, wiederholt, um halbschlüssig den Eintritt von Chor und Grabenorchester (beide Gruppen haben die 16 Takte über geschwiegen) zum eigentlichen Triumphmarsch vorzubereiten. Die allein durch die erstmalige Zusammenführung aller Bühneninstrumente (außer Triangel), aller Grabeninstrumente und des Chores hervorgerufene Klangmassierung wird durch die Vorgabe *fortissimo* zu einem überwältigenden Eindruck verstärkt. Dazu kommen die Hochtöne von Flöte und Oboe a.d.B. Der Gesamteffekt wird auch nachträglich dadurch unterstrichen, dass der Chor bereits nach eineinhalb Takten des *fortissimo* im *subito piano* fortfährt, wobei das gesamte Grabenorchester sowie Bühnenklarinetten und -trompeten schweigen. Die Parallelführung von Haupt- und Bühnenorchester in diesem Triumphmarsch führt die sonst getrennten Ebenen (hier die der Bühnenhandlung, dort die des kommentierenden Ausdrucks) zusammen. Dieser Mangel an Differenzierung ermöglicht allerdings eine enorme Totalität der Überwältigung.

Einige weitere kompositorische Maßnahmen - etwa die colla-parte-Führung von Chor und banda, das Unisono, der gleichzeitige Wechsel von Chorgruppen und Instrumentengruppen (hier z.B. Krieger-Chor⁴¹ und banda-solo) - vervollständigen die Palette an Möglichkeiten, die Spontini hier anwendet. Festzuhalten ist, dass der Einsatz der banda sehr plakativ geschieht, indem

- immer mehrere Maßnahmen auf einmal vorgenommen werden, z.B. dass der Einsatz des Chores gleichzeitig mit allen Bühneninstrumenten und Grabenorchester und im *fortissimo* herbeigeführt wird, und zwar in dem Moment, da die Musiker vollständig aufmarschiert sind;
- durch scharfe Kontraste Dynamik und Instrumentierung in den Mittelpunkt der musikalischen Faktur rücken;
- die Parameter der Form, des Rhythmus, der Harmonik und Melodik eher schematisch gehandhabt werden, um von der Fokussierung auf die „Überwältigung“ nicht abzulenken.

Auch der Triumphmarsch aus der *Vestalin* besitzt - ähnlich dem *Brenno* - deutlichen Einlagecharakter, und das obwohl oder gerade weil Teile des Marsches in die sie umgebenden Abschnitte „ausstrahlen“. Der da-lontano-Effekt in Julius Arie (Nr. 5) als wirkungsvoller Eintritt in die Marschszene wurde bereits oben erwähnt. Deutlich abgesetzt ist das Ende des „eigentlichen“ Marsches nicht nur durch das Schweigen der Bühneninstrumente, sondern auch durch die überraschende Rückung nach F-Dur. Dass - über die „vermittelnden“ Hörner- und Trompeten-Stöße auf a - der Marsch für 20 Takte wieder aufgenommen wird, macht seinen von der Umgebung abgehobenen Charakter nur noch deutlicher, zumal im Anschluss daran sofort wieder unvermittelt nach B-Dur gerückt wird.

Die Militärmusik auf dem Theater gehörte spätestens seit der Maßstäbe setzenden *Vestalin* zur Standardausstattung der tragédie-lyrique bzw. Großen Oper. Das lässt sich auf eine gewisse Vorliebe der Zeit für militärische Genres allgemein und die Omnipräsenz der Schlachtenmusik im öffentlichen Raum zurückführen. Dennis Libby stellt dazu folgenden Zusammenhang her:

„The French seem to have developed a taste for martial music in the war-filled years of the Revolution and after, and opera composers had begun to give considerable attention to it in their works. Particularly there was a vogue for triumphal processions

⁴¹ Der Chor der Krieger singt colla-parte zu dem 16-taktigen Abschnitt, der als „Einleitung“ zum Triumphmarsch oben genauer vorgestellt wurde. Durch den Gesang der Krieger wird dieser Teil nun eindeutig semantisiert: Die erste Hälfte (mit dem D^v zur Tp) als Ausdruck der „esclavage“ der Römer, der zweite Teil (mit der Sequenz hin zur Dominante des Triumphmarsches) verbunden mit „l'audace première“ der Römer.

in the decade before *La Vestale* and *Cortez*. Every opera had to have one, if the situation made it at all possible. *La Vestale* already gives considerable place to march music, especially in its triumphal processeion at the end of Act I, and many other passages with their strong, regular accentuation and simply harmony have a march-like character.“⁴²

Die hier beobachtete Simplizität deckt sich auch mit der Einschätzung der vorliegenden Arbeit. Wenn Libby aber das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts als Hoch-zeit der militärischen Opernmusik sieht, soll demgegenüber hier pointiert werden, dass *La Vestale* eher an einem Beginn steht.⁴³ Sie setzt nämlich als erste Oper, die dauerhaft im Repertoire blieb, die banda ein und formulierte dadurch auch gewisse Standards und Erwartungen an eine Militärmusik auf der Bühne.

Zu diesen Erwartungen zählten nach Spontinis Ansicht offensichtlich nicht allein die Einlösung einer dramatischen Notwendigkeit, vielleicht nicht einmal in erster Linie. Hauptanliegen war die Entfaltung musikalischer Pracht durch die Erweiterung der akustischen Dimension, aber auch durch die schiere Vergrößerung des Platzangebotes für die Instrumente dorthin, wo freie Fläche in den Theatern überhaupt noch angeboten war: auf und hinter die Bühne. Diese Gewichtung zwischen bühnenrealistischen und instrumentatorischen Anliegen zugunsten letzterer scheint auch in der Beurteilung des *Vestalin*-Marsches durch Paolo Fragapane durch: „Musica, naturalmente, in funzione coreografica, immaginata con sfarzo sonoro (per la prima volta Spontini impiega un’orchestra di fiati sul palcoscenico) e con sicura visione dell’efetto d’insieme.“⁴⁴ Vor allem zeigt sich, dass sich der Einsatz großer Aufmarschszenen insofern verselbständigt, als sie in Spontinis *Fernand Cortez* von 1809 noch aus der Handlung heraus begründet werden können, in seiner *Olimpie* (1819) aber nur noch wie aufgepropft wirken und das Aktionstempo unnötig verlangsamt⁴⁵. So zum Selbstzweck geworden, ist ihr dramaturgischer Zusammenhang nur schwer zu erkennen.

Die folgenden Hauptwerke Spontinis erweiterten Umfang und Besetzung der banda unter konsequenter Wahrung der oben beschriebenen Charakteristika. Im *Fernand Cortez* wählte der Komponist die bewährte Mischung von Blech- und Holzbläsern, erweiterte aber das Schlagwerk⁴⁶. In der Oper *Olimpie* sind auf der Bühne nur Schlagwerk und Blechbläser

⁴² Dennis Albert Libby, *Gaspare Spontini and his French and German Operas*, Princeton 1969, S. 141.

⁴³ Damit wird ein weiteres Indiz für die Überlegung geliefert, dass die ästhetischen Vorstellungen der Revolutionszeit - hier die Kategorie der „Masse“ - nicht in ihrer klassizistischen Gegenwart, sondern erst in der Restaurationsepoche eingelöst werden. Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1975, S. 670f.

⁴⁴ Paolo Fragapane, *Spontini*, Firenze 1983, S. 176

⁴⁵ Dennis Albert Libby, *Gaspare Spontini and his French and German Operas*, Princeton 1969, S. 198

⁴⁶ Besetzung siehe Piper, Bd. 5, S. 775

vertreten; charakteristisch ist die Verstärkung der Basslage (vier Trompeten, zwei Hörner, Bassposaune, Ophikleide, große Trommel, Becken, Triangel). Bei durchaus verändertem Binnenaufbau sind die wesentlichen Elemente trotzdem erhalten geblieben: Verbindung mit dem Chor, deutliche tonale Zäsur zum folgenden Teil (D-Dur/ B-Dur), einfacher Aufbau mit etlichen Wiederholungen von Formteilen.

Die Bedeutung der drei erfolgreichsten Werke Spontinis für die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts ist evident und mehrmals dargestellt⁴⁷ worden. So bezeichnet Ulrich Schreiber die Banda in Rossinis *Semiramis* 1823 als nach diesen „zitiert“⁴⁸. Um festzustellen, inwieweit Spontinis Konzept der Banda auch für Wagner wichtig wurde, soll zunächst einiges zum Verhältnis der beiden Komponisten zueinander ausgeführt werden.

Spontini und Wagner

Den Einfluss, den Spontini auf Wagner ausgeübt hat, hat letzterer selbst in verschiedenen Schriften dargestellt. Eine gewisse Zusammenfassung davon stellen die *Erinnerungen an Spontini* aus dem Jahre 1872 dar⁴⁹, die, blickt man ein wenig hinter den Text⁵⁰, einige interessante Schlaglichter auf die Rolle werfen, die Wagner sich in der Operngeschichte geben möchte. In diesem Zusammenhang können nur die Punkte erwähnt werden, die für die Konzeption von Bühnenmusik eine Rolle spielen⁵¹.

In dem Aufsatz gibt Wagner nach eigenem Bekunden seiner „gesteigerten Hochachtung“ gegenüber dem Älteren Ausdruck. Dieses Lob erscheint aber umgehend instrumentalisiert, ist es doch zum großen Teil durch die Ablehnung der im gleichen Atemzug genannten Komponisten Rossini und Meyerbeer motiviert. So wird man nicht fehl gehen, auch die folgenden Ausführungen mit Vorsicht zu betrachten, denn die Schrift kann nur dann trotz ihres tendenziösen Charakters eine wissenschaftliche Aussagekraft haben, wenn man sich klar macht, dass sie mehr über den Autoren als über den zu besprechenden Gegenstand aussagt. Wagner bemüht sich offensichtlich, Spontini als ehrenwerten, aber im Alter eher schrulligen Kollegen darzustellen. Die Ergebenheit Wagners erscheint so als eine Ehrerbietung, deren

⁴⁷ z.B. bei Gabriele Buschmeier, Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini, Tutzing 1991, S.291ff.

⁴⁸ Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene, Bd. 2, Kassel 1991, S. 30

⁴⁹ Erinnerungen an Spontini, in: Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, Bände 1-12 und 16, Leipzig: Breitkopf & Härtel, o.J. [1911] (in dieser Arbeit abgekürzt: Wagner-SuD), Bd. 5, S. 86 ff.

⁵⁰ Dies tut Arno Mungen in seinem aufschlußreichen Aufsatz „Richard Wagners ‚grauenvolle Sympathie‘ für Spontini“ (in: Die Musikforschung Jg. 48, Kassel 1995, S. 270 - 282), auf den das Folgende mit aufbaut.

⁵¹ Eine auch die anderen Aspekte der Beziehungen Wagner-Spontini beleuchtende Arbeit ist - neben Mungens Aufsatz - der Beitrag „Wagner und Spontini“ von Hans Engel, in: Archiv für Musikwissenschaft Jg. 12, 1955, S. 167-177

Nachgiebigkeit ein Gebot der Höflichkeit ist. Vor allem aber werden durch eine solche Sicht die späten, deutschen Werke Spontinis deutlich gegenüber seinen französischen Erfolgsstücken abgewertet - wenn sie überhaupt genannt werden. Der emphatische Ausruf „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der `Vestalin`, des `Cortez` und der `Olympia`“⁵² des Aufsatzes gibt jedenfalls an, wo Wagner die Leistungen des Verstorbenen sieht, und wo nicht. Nun ist nicht zu bestreiten, dass die Berliner Werke (*Agnes von Hohenstaufen*, erste Fassung 1827) in Hinsicht der Verbreitung auf den Opernbühnen in keinem Vergleich zu den Pariser Opern stehen. Eine einigermaßen unvoreingenommene Berücksichtigung der Operngeschichte hätte aber geboten, die Idee des deutschen Mittelalters, wie sie v.a. in der *Agnes von Hohenstaufen* für die Oper gewonnen wurde, zumindest zu erwähnen. Gerade diesen Zusammenhang vermeidet Wagner aber peinlich, vermutlich, um seine eigene Originalität in diesem Punkt zu untermauern. Bereits einmal, im Zusammenhang mit seinem *Rienzi* in den 1840er Jahren, wurde er nämlich von der Zeitungskritik deutlich auf „Reminiscenzen“ zu Spontini im Besonderen und auf die Abhängigkeit von der französischen Oper im Allgemeinen hingewiesen. Diese Abhängigkeit zuzugeben, war für Wagner erst dann möglich, als er den *Rienzi* selbst als Vorstufe zu seinen „eigentlichen“ Werken interpretierte und damit auch die nachgewiesenen Vorbilder als überwunden ansah. Als das Hauptvorbild galt der Kritik ebenso wie dem Komponisten selbst Gasparo Spontini; dass die eine Seite eher auf die *Vestalin*⁵³ und *Olimpia*, Wagner eher auf den *Fernand Cortez* hinwies, scheint zweitrangig, insofern in beiden Fällen die Pracht der Ausführung, die rhythmische und formale Ensembleorganisation das Analogon bilden. Hector Berlioz etwa nannte - wie Glasenapp berichtet - den Siegesmarsch aus *Rienzi* „eine wohlgeformte freie Nachahmung des prachtvollen Marsches in Spontinis `Olimpia`“⁵⁴.

Richard Wagner berichtet in *Mein Leben*:

„Der wichtigste Eindruck, den ich außerdem dort [in Berlin 1836, d.V.] erhielt, kam mir aus einer Aufführung des `Ferdinand Cortez` unter Spontinis eigener Leitung: der Geist derselben überraschte mich auf fast ungekannte Weise.[...] so war mir doch das außerordentlich präzise, feurige und reichorganisierte Ensemble des Ganzen durchaus neu. Ich gewann eine neue Ansicht von der eigentümlichen Würde großer theatralischer Vorstellungen, welche in allen ihren Teilen durch scharfe Rhythmik zu einem eigentümlichen, unvergleichlichen Kunstgenre sich steigern konnten. Dieser sehr deutliche Eindruck lebte drastisch in mir fort und hat mich bei der Konzeption meines `Rienzi` namentlich geleitet [...]“⁵⁵

⁵² Wagner-SuD Bd. 5, S. 88

⁵³ Die Kritiken diesbezüglich sind wiederum zusammengestellt bei Arno Mungen, Richard Wagners `grauenvolle Sympathie` für Spontini, in: Die Musikforschung Jg. 48, Kassel 1995, S. 270 - 282

⁵⁴ C.F. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, Leipzig 1910-23, Bd. 2, S. 18

⁵⁵ Richard Wagner, Mein Leben. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, München 1963 (in dieser Arbeit abgekürzt: Wagner-Leben), S. 133

Im Vergleich der beiden Aussagen wird deutlich, wie Berlioz die konkrete, allerdings „freie“ Nachahmung gewisser Teile der Spontinischen Opern konstatiert, während Wagner den Einfluß eher auf die Wirkung des *Cortez* im allgemeinen bezieht. Im Punkt der „eigentümlichen Würde“ sieht er wohl auch den unmittelbaren Anknüpfungspunkt an Spontini, ist doch dies eine Forderung, die er bei Spontini erfüllt, bei Meyerbeer und Rossini aber vernachlässigt sieht. Letztere nehmen Wagners Meinung nach der Oper insofern ihre Eigenwürde, indem sie sie „der bloß zerstreungssüchtigen Genußgier“⁵⁶ des Publikums ausliefern. Spontini dagegen sah er in der Tradition Glucks stehen, und damit in der Rolle des das Publikum „im Interesse einer höheren künstlerischen Absicht auffordernd[en] und maßgebend[en]“⁵⁷ Komponisten.

Wagners Geständnis, durch Spontini einen „drastischen Eindruck“ von dem, was Oper sein soll und vermag, empfangen zu haben, ermöglicht also gleichzeitig - vielleicht sogar in erster Linie - die Abgrenzung zu Rossini, und noch mehr zu Meyerbeer, der durch sein späteres Geburtsjahr der eigentlich ernstzunehmende Konkurrent für ihn war. Das Geständnis fiel ihm umso leichter, als es zu einer Zeit abgelegt wurde, als er den *Rienzi*, auf den die Vorbildfunktion bezogen war, als ein Werk *vor* seinem originären Schaffen betrachtete, denn „die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem Fliegenden Holländer“⁵⁸. Dazu passt, dass Wagner die späteren Opern Spontinis als kaum der Rede wert darstellt, obwohl sie vom mittelalterlichen Sujet her Wagners „reifen“ Werken näher standen. Indem er Spontini als ernstzunehmenden Komponisten auf seine französischen Erfolgsstücke reduziert, erscheint Wagner als der, der an die erfolgreiche und würdevolle Tradition Glucks und Spontinis anknüpft und sie würdevoll zu neuen Höhen führt.

Die einzige Studie, die sich mit der Verbindung *Cortez* - *Rienzi* beschäftigt, beschränkt sich fast ausschließlich auf den Charakter der Titelhelden („*Cortez* ist, wie *Rienzi*, tragischer Volksheld.“) und großformale Parallelen. Insgesamt folgt sie aber genau der Fährte, die Wagner gelegt hat, und schlussfolgert genau in seinem Sinne: Wagner hat „damit von der Tradition gelernt, was für ihn zu lernen möglich war: Der Weg zu seinen szenischen Visionen liegt frei.“⁵⁹

⁵⁶ vgl. Wagner-SuD Bd. 5, S. 87

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ Wagner-SB, Bd. 8, S. 152

⁵⁹ Werner Wahle, „Fernand Cortez“ von Spontini als Vorbild für Wagners *Rienzi*, in: Allgemeine Musikzeitung Jg. 66, Berlin 1939, S. 4

Übrigens war Wagner nach eigenen Angaben auch sehr konkret mit einer banda-Musik Spontinis beschäftigt. Als Dresdner Hofkapellmeister studierte er im Herbst 1844 die *Vestalin* ein. In dem oben erwähnten Abschnitt aus *Mein Leben* berichtet er im Zusammenhang mit dem Besuch Spontinis während der Probenzeit auch über dessen Wunsch, Wagner möge den Triumphmarsch des 1. Aktes durch Posaunen- und Baßtubastimmen (auch zu diesem Zeitpunkt war die Lautstärke der Bassinstrumente a. d. Bühne oft noch unzureichend) ergänzen. Als dieser dem Ansinnen nachkam, war Spontini sehr zufrieden und empfand es schließlich sogar als seine eigene Bearbeitung⁶⁰. Die tatsächliche Quellenlage zu diesem Vorgang ist dünn und geht allein auf Wagner selbst zurück. Es liegt darin aber zumindest eine indirekte Andeutung für die Rolle, in der sich Wagner sieht: Er arbeitet mit an der Bühnenpräsenz eines hochgeschätzten Werkes der Linie Gluck-Spontini, d.h. er passt es dem Stand der (Instrumenten-)Geschichte an. Dass dies auf dem Feld der Bühnenmusik ohne große Umstände geschehen kann, liegt an der relativen Offenheit der Besetzung der banda. Dass am Ende aber keiner mehr richtig sagen kann, was von der Bühnenmusik von wem stammt, gibt einer gewissen Form der Empathie eine besondere Rolle. Die Einfühlung in die banda-Konzeption des anderen, die zur Uraufführung ja für sich allein schon Furore machte, lässt die Grenzen der beteiligten Individuen eigenartig verschwimmen. Für die Genealogie Gluck-Spontini-Wagner der mittleren 1840er Jahre bildet die Bearbeitung der *Iphigénie en Aulide* von 1846 ein weiteres Indiz; bestand diese Bearbeitung doch im Wesentlichen aus Hinzufügung einiger Instrumentenstimmen und der Einfügung einer vorher nicht vorhandenen Bühnenmusik.

Spontinis Bedeutung für Wagners eigene banda-Kompositionen liegt allerdings vor den Bearbeitungen der Dresdner Zeit. Er hat die banda im oben genannten Sinn (chorisch besetzte Bläser aller Stimmlagen in militärischer Konnotation) nur zweimal, und zwar vorher eingesetzt: In *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo* (1836) und in *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1838-1840).

2. Die banda im *Liebesverbot*

Über das *Liebesverbot* sprach Wagner ein besonders umfassendes Verdikt aus. Indem er Bellini und Auber als Vorbilder nennt, stempelt er im Rückblick auch seine zweite vollendete Oper als „Jugendsünde“⁶¹ ab und schreibt von „einer seltsamen Verwilderung meines

⁶⁰ Diese Ergänzung zählt als WWV 74. Vgl. dazu John Deathridge et alii (Hg.), Wagner Werk-Verzeichnis, Mainz 1986 (in dieser Arbeit abgekürzt: WWV), S. 304f.

⁶¹ Handschriftlicher Zusatz auf die Partitur 1866, als Geschenk an Ludwig II.

Geschmacks“⁶². Dabei sind Bellini und Auber zwei Komponisten, die in Wagners Schriften noch relativ glimpflich davon kommen und selbst noch in späterer Zeit mit wohlmeinenden Worten bedacht werden. So notiert Cosima in ihr Tagebuch:

„Am Schluß des Abendbrots war R. aufgestanden und hatte italienische Melodien, vorzüglich von Bellini (‘Piraten’, ‘Lucia’, ‘Somnambula’) gespielt, von welchen er sagt, dass auf die in Verzierung sich lösende Rossini’sche Phrase diese Melodie die Herzen hätte aufgehen lassen.“⁶³

In der Entstehungszeit des *Liebesverbotes* selbst war Wagner geradezu enthusiastisch für viele italienische und französische Produktionen eingenommen, und die deutsche Tradition, der noch seine erste vollendete Oper *Die Feen* verpflichtet war, war für ihn zeitweise weniger bedeutend (diese Wendung ist im Nachhinein aus Wagners Sicht nur interpretierbar als die genannte „seltsame Verwilderung der Geschmacks“. Ludwig Finscher nennt sie eine opernästhetische und opernpraktische Wendung, wie sie radikaler kaum je ein ernstzunehmender Komponist vollzogen hat.⁶⁴). Im Aufsatz *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit* stellt er den italienischen Komponisten sogar in die für ihn so wichtige Reihe Gluck-Spontini, wenn von *Norma* als einem „großen und klaren Gemälde [...] das unwillkürlich an Glucks und Spontinis Schöpfungen erinnert“⁶⁵ gesprochen wird. Ein offensichtlich unverstelltes Lob für Bellini spricht Wagner auch während der Arbeit am Textbuch zum *Liebesverbot* 1834 gegenüber Theodor Apel aus: „Du weißt, ich hab’ die Oper von Bellini: Romeo und Julia, gern, und das ist gut. [...Diese Oper] hat mir gestern Freude gemacht.“⁶⁶ Diese Worte, geschrieben vor und nach einer Aufführung in Magdeburg unter Wagners Leitung, zeigen seine vorübergehende Vorliebe für die Stücke, die er gerade im Opernhaus erarbeitete. Dass diese aber darüber hinaus auch für die Komposition des *Liebesverbotes* wichtig wurden, haben sowohl Ludwig Finscher als auch Egon Voss⁶⁷ dargelegt. Wir beschränken uns hier darauf, die Bühnenmusik genauer zu untersuchen, um auf eventuelle Zusammenhänge zu früheren Komponisten und auf spezifische Eigenheiten hinzuweisen.

Besetzung

⁶² Wagner-SuD I, S. 21

⁶³ Cosima-Tagebücher 2, S. 835.

⁶⁴ s. ders., Wagner als Opernkomponist, in: Stefan Kunze (Hg.), Von der Oper zum Literaturdrama, Bern 1978, S. 29.

⁶⁵ Wagner-SuD 12,21

⁶⁶ Wagner-SB Bd. 1, 163

⁶⁷ Ludwig Finscher., Wagner als Opernkomponist, in: Stefan Kunze (Hg.), Von der Oper zum Literaturdrama, Bern 1978, S. 25 ff. Siehe auch Egon Voss, Wagners Jugendstunde?, in: Ders., „Wagner und kein Ende“, Zürich und Mainz 1996, S. 44ff.

Die „banda militare sul Teatro“ (so Wagners Bezeichnung) kommt am Ende des zweiten (= letzten) Aktes zum Einsatz. Der Komponist rechnet offensichtlich von vorneherein damit, dass es Bühnen ohne banda-Möglichkeiten gibt, wie der Partiturzusatz zeigt:

„Wenn keine Bühnenmusik vorhanden, empfiehlt es sich, die 3.4.5. u. 6. Trompetenstimmen im Orchester blasen zu lassen, die Orchesterstimmen fallen dann fort; ebenso ist die der kleinen Trommel im Orchester zu spielen, die 4 Hörner Seite 580 sind von den Hornisten im Orchester zu blasen.“⁶⁸

Was geschieht in diesem Fall mit Trompete 1 und 2? Sollen nur diese auf der Bühne gespielt werden? Oder werden sie weggelassen? Und welche sind die Stimmen 1 und 2?

Notiert sind insgesamt acht Trompeten, alle in D: Drei Paare auf der Bühne, ein Paar im Orchestergraben, das letztere soll aber bei nicht vorhandener Bühnenmusik außer acht gelassen werden. Nur in der Ouvertüre werden vier Trompeten gefordert, während beider Akte aber nur zwei; es ist daher plausibel, dass, wenn die Bühnenmusik wegfällt, auch nur mit vier Trompetern weitergespielt wird. Das hieße, dass außer den Orchester-Trompetenstimmen auch zwei der Bühnen-Trompetenstimmen (eben die 1. und 2.) wegfallen.⁶⁹

⁶⁸ Richard Wagner, Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo, Opera Explorer - Study Score 19, München 2005, S. 574.

⁶⁹ Folgendes Notenbeispiel s. ebd.

Marcia.

Banda militare sul Theatro.

Marcia.

Wenn keine Bühnenmusik vorhanden, empfiehlt es sich, die 3. 4. 5. u. 6. Trompeten-Stimmen im Orchester blasen zu lassen, die Orchester-Stimmen fallen dann fort; ebenso ist die der kleinen Trommel im Orchester zu spielen, die 4 Hörner Seite 580 sind von den Hornisten im Orchester zu blasen.

Picc.
 Clar.F.
 Clar.D.
 Clar.C.
 Tr.D.
 Tr.D.
 Tr.D.
 Cor.
 D.
 D.
 Fag.
 1.2.
 Tromb.
 3 e
 Ophycl.
 Trgl.
 T.picc.
 Cassa.
 Piatti.

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Clar.C.
 Fag.
 D.
 Cor.
 D.
 Tr.D.
 1.2.
 Tromb.
 3 e
 Ophycl.
 Timp.
 Cast.
 Tamb.
 Trgl.
 Cassa.
 Piatti.

VI.I.
 VI.II.
 Vla.
 Vel.e
 Basso.

In gängiger Nomenklatur wären das die am weitest oben stehenden. Das scheint insofern sinnvoll, als diese an der achttaktigen Trompetenfanfare nicht beteiligt sind. Im gesamten Marsch selber aber sind gerade sie die melodietragenden Stimmen. Zwar wird ihre Stimme durch die zweiten Geigen, das erste Fagott und die zweite Klarinette verdoppelt, durch die erste Geige, die erste Oboe und große und kleine Flöte oktaviert. Trotzdem muss es verwundern, dass auf die Trompete als Leitklang eines Marsches verzichtet wird und ihr nur begleitende Funktion zugestanden wird. Dazu kommt, dass zwei Klarinettenstimmen, die in der banda die Melodie verstärkt hätten, bei einer reinen Orchestergraben-Lösung auch noch wegfallen.

Nichtsdestotrotz ist dies die einzig sinnvolle Lösung. Würde man nämlich davon ausgehen, dass eine der anderen Stimmen wegfielen, wäre damit eine nicht vorstellbare Pause (wenn man als 1./2. Stimme nach dem Einsatz zählen würde) bzw. ein ebenso wenig denkbarer Quartenklang im sechsten Takt der Eröffnungsfanfare (wenn man die Zählung von unten nach oben annehmen würde, was für sich schon kaum angehen mag) einhergehen. Allenfalls wäre zu erwägen, dass zwei der Bläser der Eröffnungsfanfare nach diesem Solo in die Stimme der obersten Trompetenzeile springen; praktikabel ist das aber kaum, das Stimmmaterial wäre dafür einzusehen. Schließlich muss die Möglichkeit überdacht werden, dass doch sechs Trompeter zum Einsatz kommen. Zwei würden dann auf der Bühne spielen, vier im Orchestergraben. Aber welche Stimme wäre die ihre, also die 1. und 2.? Wohl die am weitest oben stehende, die Melodiestimme also. Dann wäre aber kaum verständlich, warum die Eröffnungsfanfare dem Orchestergraben übergeben wurde, ist doch gerade mit ihr ein Signalcharakter verbunden, der einen guten Theatereffekt ermöglicht hätte. Außerdem wären dann gerade die sichtbaren die, die mit modernen Instrumenten spielen müssten: Ihre Stimme ist nur mit Trompeten a chiave darstellbar.

Unter Abwägung aller Möglichkeiten wird also die erste Lösung als die plausibelste erscheinen, auch wenn mit ihr die Melodie ohne Blechunterstützung läuft. Allerdings fällt bei der banda des Liebesverbotes sowieso eine gewisse „Klarinettenlastigkeit“ auf, mit drei Stimmungen (in F, D und C) schon zahlenmäßig (die absolute Zahl der Besetzung kennt man natürlich nicht, für die Uraufführung in Magdeburg kann man aber von einer eher geringen, vielleicht nur einfachen Besetzung ausgehen), vor allem aber auch als die melodietragenden Instrumente der banda. Diese Rolle spielten die Klarinetten schon seit Entstehung der Bühnen-banda, so auch bei den französischen Opern Spontinis oder bei Rossini, dessen Oper *Ricciardo und Zoaride* von 1816 bereits einen vielfältigen und fantasievollen Einsatz der

banda aufweist⁷⁰ und damit die italienische banda-Tradition eigentlich begründet. Entscheidend ist aber die Entwicklung, die der Instrumentenbau vom Anfang des Jahrhunderts bis zum Entstehungsjahr des *Liebesverbotes*, 1836, genommen hat. Ab den 1820er Jahren gewannen die Trompeten durch die neue Ventiltechnik einen wesentlich erweiterten und gut zu beherrschenden Tonvorrat. So konnten sie die melodieführende Rolle übernehmen und taten das auch. Giacomo Meyerbeer schrieb bereits 1824 für seine Oper *Il Crociato in Egitto* eine *tromba a chiave* in der banda vor. Die chromatisierten Blasinstrumente, die sich schnell v.a. in den Militärkapellen verbreiteten, hätten also auch für Wagner einen beweglichen Melodieverlauf ermöglicht; doch bekanntlich war man in Kreisen der deutschen Opern- und Sinfonieorchester lange der als „unnatürlich“ apostrophierten Klanggebung der Ventilinstrumente gegenüber skeptisch. Dafür ist auch die banda des *Liebesverbotes* ein Zeugnis, gilt doch schon für sie – ebenso wie für den Rieni – , dass Natur- und Ventiltrompeten gleichzeitig verwendet werden.⁷¹ So erklärt sich auch die Streichung der 1./2. Stimme: Soll etwas wegfallen, dann die *Ventiltrompete*; und in diesem Fall müssen die stark besetzten Klarinetten wieder in ihr Recht gesetzt werden.

Die Weiterentwicklung der Instrumente findet also ihren direkten Niederschlag in der Besetzung der Opern-banda. Obwohl sie daher wichtige Hinweise für diesen spannenden Prozess der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts liefern kann, wird sie als Quelle selten genutzt. Tatsächlich machen gewichtige Umstände die Untersuchung der banda schwierig. Diese Schwierigkeiten haben eine Wurzel in dem relativ unpräzisen, teils fakultativen Einsatz der banda überhaupt. Dazu kommt die erwähnte Entwicklung der instrumentalen Möglichkeiten, die wiederum in den verschiedenen Ländern unterschiedlich fortgeschritten sind und vom Klanggeschmack her unterschiedlich eingeschätzt werden. Schließlich darf der Umstand nicht zu gering gewichtet werden, dass zur tatsächlichen Realisierung auf der Opernbühne der zivile Musikkörper durch Militärmusiker ergänzt werden musste. Diese

⁷⁰ Die innovativen Eigenschaften dieser Oper, vor allem auf dem Gebiet der banda, konnten bisher den negativen Gesamteindruck in der Literatur kaum einschränken. Sabine Henze-Döhring etwa sieht das „Werk im Ganzen als mißlungen“ (Piper, Bd.5, S.414). Die Tendenz des ersten banda-Einsatzes etwa, mit der die instrumentale Introdution so nahe an das folgende Bühnengeschehen geführt wird, ist ein deutlicher Schritt in Richtung der durchkomponierten Szene. (Vgl. dazu Marcus Chr. Lippe, Rossinis opere serie, München 2005, S. 147f.) Da Wagner zur Durchbrechung des Nummerncharakters andere Wege wählte, kann hier auf die Diskussion nicht weiter eingegangen werden.

⁷¹ Das große Interesse und die exzellenten Kenntnisse der Militärmusiker werden (wenn auch ironisch gebrochen) durch folgende Worte Wagners dokumentiert, mit denen er die Musik des „Liebesverbotes“ und „das Orchester mit [seinem] oft übertriebenem Geräusch“ bedenkt: „Als charakteristisch für die Behandlung meiner Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußischen Militär-Musikcorps, welchem übrigens die Sache sehr gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkischen Trommel zu geben für nöthig hielt.“ Wagner-SuD Bd.1, S. 23f.

Gruppe stand dem Instrumentenbau zwar grundsätzlich aufgeschlossener gegenüber als die tendenziell eher konservativen Zivilorchester. Auf der anderen Seite war aber die Standardisierung der Besetzung bei den Opern-/Sinfonieorchestern im wesentlichen abgeschlossen, während sie beim Militär von Garnison zu Garnison oft erheblich differierten. Das gilt vor allem für den italienischen Sprachraum, wo die politische Landkarte noch sehr lange zersplittert war und damit auch die konkrete Erscheinungsform des Militärs und seiner Musik entsprechend vielfältig. Es liegt auf der Hand, dass die dargestellten Sachverhalte einander bedingen. Der Unsicherheit, welche Instrumente tatsächlich zu Verfügung stehen, muss der Komponist dadurch begegnen, dass er verschiedene Realisierungsmöglichkeiten offen hält. Bei den italienischen Komponisten bürgerte sich z.B. das Verfahren ein, die Besetzung der banda gar nicht zu erwähnen und nur eine Art Klavierauszug zu notieren⁷². Bellinis Opern z.B. sind in diesem Sinne fast alle nicht spezifiziert. In einem solchen Fall musste vor Ort geklärt werden, wie die Bühnenmusik tatsächlich realisiert werden sollte. Das gilt sogar noch für die letzte banda-Komposition Giuseppe Verdis in der *Aida* von 1871. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang als deutsches Beispiel Carl Maria von Webers *Silvana* von 1810. Dort spielt zwar keine banda in dem hier definierten Sinne, sondern - zumindest in der letzten Partiturfassung - ein Ensemble aus vier Trompeten. Doch auch hier ist die Offenheit der Ausführung bemerkenswert: „In den älteren Fassungen steht nur die Anm. ‚Tusch‘; im Cl.-A. von 1828 steht ein arpeggierter D-Dur-Akkord und die Bemerkung: ‚Fanfare‘.“⁷³

Auch Wagner rechnet mit der Möglichkeit, dass es gar kein Bühnenorchester gibt. Die banda ist daher so konzipiert, dass ohne sinnzerstörenden Substanzverlust auf einige Stimmen verzichtet werden kann. Für das *Liebesverbot* gilt also wie für die anderen Opern der Zeit: die grundsätzliche Tendenz, den Notentext gegen eine durchaus übliche Manipulierbarkeit - seien die Eingriffe der Publikumsgunst oder den Situationsumständen geschuldet⁷⁴ - zu immunisieren, wird noch für Jahrzehnte durch die Bühnenmusik, und zwar v.a. durch die banda sul palco unterlaufen. In ihr bestehen noch bis zum Ende des Jahrhunderts die meisten Möglichkeiten der Umbesetzung, Streichung oder sonstiger Veränderung.

⁷² Zu dieser Form der Notation vgl. Jürgen Maehder, Banda sul palco, in: D. Berke (Hg.) Kongressbericht Stuttgart 1985 - „Alte Musik als ästhetische Gegenwart“, Kassel 1987, S. 293. Dort auch Näheres zu den bande Simone Mayrs.

⁷³ Carl Maria von Weber, *Silvana*, herausgegeben von W. Kaehler, Augsburg 1928 [=Erste kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von H.J. Moser, R. II, Bd. II], S. XIV.

⁷⁴ Für die gängige Praxis, Opernpartituren den Möglichkeiten und Erwartungen vor Ort anzupassen, sei nur an Richard Wagners ergänzende Arie zu Bellinis *Norma*, seine Neubearbeitung einer Arie aus Marschners *Vampyr* und zahlreiche Uminstrumentierungen erinnert.

Dramatischer Zusammenhang

Tatsächlich wird bei den (seltenen) Aufführungen des *Liebesverbotes* die Schlußbanda häufig völlig gestrichen.⁷⁵ Von verschiedenen Gesichtspunkten her scheint sie verzichtbar. Zum einen setzt der Chor „Herbei, herbei, ihr Masken all“ zwar knapp, aber tonartlich, harmonisch und formal einen durchaus befriedigenden Schlusspunkt. Die banda, in gattungstypischer Manier sowieso als eigenständiges, aus dem Opernzusammenhang herauslösbares Stück konzipiert, wirkt als umständlich motiviertes Anhängsel.

Eigenartigerweise verzichtet Wagner auch auf die für banda doch so typische Kombination mit Chor, die einen klanglichen Rückbezug zu eben diesem Schlußchor geschaffen hätte und dem Marsch nicht den seltsam isolierten Platz „ganz hinten“ erteilen würde.

Auch vom dramatischen Zusammenhang her verwundert die Einführung der banda zunächst. Denn Friedrich, Statthalter in Sizilien, wird ja gerade nicht geehrt durch diesen abschließenden Triumphmarsch. Er, der ein Liebes- und Karnevalsverbot erlassen hat, wird selber auf frischer Tat bei der Gesetzesübertretung ertappt und kapituliert vor den Verfechtern des freien Karnevalslebens mit den Worten: „So richtet mich nach meinem eigenen Gesetz.“ Doch die Bevölkerung reißt sogar die gesetzgebende Gewalt an sich: „Nein, das Gesetz ist aufgehoben! Wir wollen gnädiger sein als du!“ Nun ist diese Umkehrung der Verhältnisse zwar typisch für die Fastnachts-Sitten, und das passt auch zum Genre der komischen Oper, doch gerade in diesem Genre hat die banda sul palco kaum Eingang gefunden; als Mittel des Herrscherlobs erhält sie ihren genuinen Platz in der „Grand opéra“. Und so zeigt sich an der abschließenden Bühnenmusik des „Liebesverbotes“ eine nicht aufgelöste Doppeldeutigkeit, die Wagner auch mit der Gattungsbezeichnung „Große komische Oper“ für das *Liebesverbot* vermittelt. Für die Überlegung, dass es sich nicht um einen Militärmarsch, sondern um einen Faschingsmarsch handelt - dass also „König Karneval“ verherrlicht wird - spricht die Tatsache, dass die Schlaginstrumente Kastagnetten, Tamburin, Triangel (die ganz allein die Ouvertüre eröffnen und so die typische Klangfarbe vorgeben) die ganze „Marcia“ unterlegen. In diesem Sinne würde aus Statthalter Friedrich, der ja den Zug anführen muss, ein Faschingsprinz von Volkes Gnaden, der allerdings am Aschermittwoch nicht wieder in sein altes Amt zurückkehrt, denn der Karneval wird durch eine „magische Verdreifachung“ perenniert: „Wir halten dreifach Carneval, und niemals ende seine Lust!“ So zieht man, „voran das Musikcorps“, „den Corso hinab“⁷⁶.

⁷⁵ Z.B. in der CD-Realisierung unter Robert Heger von 1963, ORF Wien

⁷⁶ Richard Wagner, *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo*, Opera Explorer - Study Score 19, München 2005, Regieanweisung S. 573

Dann kehrt der Zug wieder um, nun mit dem soeben eingetroffenen König an der Spitze. Damit ergibt sich auch für die banda eine neue Funktion: Ihm, dem eigentlichen Herrscher, gebührt der Triumphmarsch. Aber wird seine Majestät nicht geschmälert, ja verulkt durch die „Unterhaltungsinstrumente“ Kastagnetten und Tamburin? Der Ruf des Volkes kurz zuvor lässt auf des Königs Leutseligkeit und auf seine Beliebtheit schließen:

„Der König soll willkommen sein, in Freud' und Jubel zieh' er ein! Zieht ihm im Maskenzug entgegen! Signor Statthalter, führt ihn an! Ihn freuen bunte Scherze mehr, als eure traurigen Gesetze!“

Man kann also davon ausgehen, dass er auch für so einen Scherz - in Masken und mit Karnevalsmusik begrüßt zu werden - Verständnis haben wird. Er wäre somit das perfekte Gegenbild zu Statthalter Friedrich. Sein Auftritt ganz zu Ende, ohne Worte und ohne Konsequenzen, erscheint als Schluss von eigenartiger Charakteristik: Für was ist das Auftreten des Königs nötig? Ein *deus ex machina* ist er jedenfalls nicht - die Problemlösung haben ja die Bewohner Palermos selbst geschaffen. Muss der König nicht außerordentlich wütend reagieren, wenn er feststellt, dass sein Statthalter quasi entmachtet wurde? Das wird alles nicht beantwortet. Die banda untermauert durch ihren akustischen Perspektivenwechsel und durch allen mit ihr verbundenen instrumentalen und personellen Aufwand einfach sein tatsächliches Ankommen. Die schiere Ausdehnung des Bühnenmarsches gewährt dem Herrscher wenigstens ein paar Minuten des Aufenthaltes im Schauspiel. Das Auftreten des Königs und der banda bedingen also einander, aus dem Plot heraus könnte man wohl auf beides verzichten.

Wie eingangs erwähnt, hat Wagner seinem *Liebesverbot* schnell die Liebe entzogen. War ihm, z.B. an einem wichtigen Punkt wie dem Operschluss, selbst deutlich geworden, dass allzu Disparates in dieser Partitur zusammengespannt wurde? Ging es ihm in erster Linie darum, auf jeden Fall eine Militärmusik auf der Bühne unterzubringen, ob sie nun passend war oder nicht? Oder könnte der Wunsch nach einem großen Abschlusstableau, verbunden mit einer grandiosen musikalischen Steigerung, für diesen angehängten Abschnitt verantwortlich sein? Abgesehen davon, dass ein solches Ende, das das französische „chantez et dansez“ durch eine Bühnenmusikeinlage ersetzt, eher in den tragischen Zusammenhang einer Großen Oper passt; erst recht abgesehen davon, dass das Schlussbild dann ein Beispiel für die später gescholtene „Wirkung ohne Ursache“ wäre, hätte doch die plausible Lösung nahegelegt, den Triumph des Karnevals durch ein buntes Maskenfest darzustellen. Der Charakter des Marsches bleibt nämlich - trotz Kastagnetten und Tamburin - von einer gewissen Steifheit, die sich in den konventionellen Fanfarenstößen, im dominierenden punktierten Rhythmus, in gleichmäßigen achttaktigen Perioden, im typischen Tonartenplan (D-Dur, h-moll, A-Dur, vgl. Spontinis

Vestalin-Marsch) und in statischer Da-Capo-Form ausdrückt. So bleibt der Eindruck, dass nach dem Schlusschor, der elegant mit Sechzehntelläufen in Bewegung gehalten wird, ein Gegensatz geschaffen wird, der noch Wichtiges erwarten lässt. Entsprechend diesem Eindruck, wollen wir einmal annehmen, dass mit der banda wider die bisherigen musikalischen und dramaturgischen Beobachtungen noch etwas zu finden ist, was für die Oper von Gewicht wäre.

Ein Jahr nach der Uraufführung des „Liebesverbotes“ schreibt Wagner eine Zeitungskritik zu einer Königsberger Aufführung der *Norma* von Bellini, aus der hervorgeht, wie hoch er dieses Vorbild immer noch einschätzt. Vor allem aber wird deutlich, dass Wagner sich der hinweisenden Funktion einer banda sul palco sehr wohl bewusst ist. So schreibt er vom ersten

„Auftritt der Norma, der durch den ihr Erscheinen verkündenden Chor sowie ZUMAL auch durch den auf hiesiger Bühne vorgefallenen Pomp eines Musikchor´s auf dem Theater auf das grandioseste vorbereitet wird.“⁷⁷

Diese Äußerung ist ein weiteres Indiz, dass Wagner die banda auch in seiner Oper kaum als Verlegenheitslösung oder festlichen Appendix gesehen hat. Als Theatermensch, der er durch und durch war, stand für ihn außer Frage, dass aller „Pomp“, wie ihn die aufwändige Bühnen-Militärmusik darstellt, im Dienst der augenfälligen Darstellung eines dramatischen Zusammenhang steht. Wie kann der König, der weder vorher eine Rolle spielte, noch jetzt mehr gebraucht wird, einen ähnlich „grandiosest“ vorbereiteten Auftritt rechtfertigen wie Bellinis *Norma*?

Eine Lösung wäre die Annahme der Identität zweier Personen⁷⁸. Es wäre dann davon auszugehen, dass der Statthalter Friedrich in Wahrheit der Herrscher ist, den das Volk wünscht, der aber durch die List der Bewohner von Palermo erst geläutert werden muss. Der abschließende Umzug wäre in diesem Sinne eine Art ritueller Umwandlung: Der Statthalter geht, her kommt der König. Die ganze Prozession ist auch so ein hin und her: „Man zieht über

⁷⁷ Richard Wagner, Eine Rezension. Erstmals veröffentlicht von Friedrich Lippmann in: Heinrich Hüsch, *Musicae Scientiae Collectanea*, Festschrift für Karl Gustav Fellerer, Köln 1973, S. 375.

⁷⁸ Eine Anregung erhielt dieser Lösungsversuch durch Eckhard Rochs Ausführungen zum *Lohengrin*. Dort erscheint, nachdem das Bleiben des Titelhelden durch Elsas Frage unmöglich geworden war, ihr Bruder Gottfried als „Herzog von Brabant“. Als Knabe bleibt ihm eine kurze Statistenrolle, während der der „Schützer von Brabant“ endgültig den Abschied nimmt. Diese ungewöhnliche Schlusswendung fordert zur Interpretation heraus. Die tief sinnige und auch in den zahlreichen Details überzeugende Auslegung Eckhard Rochs bietet die Lösung an, dass Lohengrin in gewisser Beziehung – und auf die kommt es an – eigentlich Gottfried ist und damit die eigenartige Abschiedsszene um den Gralsritter, den Schwan und den Knaben also eine Art Entpuppung oder Verwandlung. (Eckhard Roch, *Psychodrama, Richard Wagner im Symbol*, Stuttgart - Weimar 1995, S. 207) Ins Feld kann für die Identität Lohengrin - Gottfrieds u.a. die Verwendung desselben Motives bei ihrem Auftreten geführt werden (vgl. S. 183).

Eine ähnliche Überlegung könnte man auch für das *Liebesverbot* führen, allerdings nicht auf der hohen mythischen Ebene der Romantischen Oper, sondern herabgestimmt auf das Genre der Komischen Oper und unter wesentlich veränderten Vorzeichen.

den Vordergrund den Corso hinab [...] Der Zug kommt vom Corso zurück.“ Und der König hat exakt den Platz eingenommen, den vorher der Statthalter innehatte: Zuerst eröffnen „Friedrich und Mariana [...] den Zug“, bei Rückkehr wird der Zug „mit dem König und seinem Gefolge an der Spitze“ angeführt. Der „wunderbare Tausch“ wird unter bedeutungsheischenden akustischen Umständen vollzogen: „Kanonenschüsse und Glockengeläute verkünden die Ankunft des Königs.“⁷⁹ Diese Deutung hat den Vorteil, dass das Auftreten des Königs einigermaßen plausibel zu machen ist. Und der Aufwand an Bühnenmusik macht „auf das grandioseste“ aufmerksam auf die Läuterung des bigotten Herrschers, dessen Wandlung durch eine Wandelprozession sinnfälligen Ausdruck erhält. Entsprechend der Gattung der Komischen Oper wird der Charakter der Farce zwar immer als Hintertürchen offengehalten; es sind ja alle maskiert, so dass alle Rollenverteilung potentiell verkehrt oder umgekehrt sein kann. Die Vielzahl an eindeutig konnotierten Geräuschen - eine letzte Überhöhung nach Kanonenschüssen und Glockengeläute geschieht durch eine abschließende Gewehrsalve - lässt aber keinen Zweifel daran, dass Wagner auf das, was hier unter Musik und Geräusche ohne Worte pantomimisch abgefeiert wird, großen Wert legt. In seiner „Mitteilung an meine Freunde“ erklärt Wagner: „In voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei.“⁸⁰ Mit einer auf der Bühne nie sich manifestierenden „Voraussetzung“ zu schließen, wäre dramaturgisch sicher nicht gelungen. Wenn man aus dieser Aussage also mehr als eine Begründung aus Notbehelf herauslesen mag, kann die „Heimkehr“ durchaus als Wiederherstellung des „Verrückten“ interpretiert werden. Prinzipiell ist aber die Frage, ob der Komponist die vielschichtigen Hintergründe seiner Werke auch nur angedacht hat, unlösbar und es bleibt über dem *Liebesverbot* das Verdikt Wagners, der dem Werk bescheinigte, nur auf Erfolg hin komponiert zu sein und dass „um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu scrupulös erwägen müsse.“⁸¹ Die dabei angewendeten „französische[n] und italienische[n] Anklänge“⁸² finden, wie ausgeführt, auch auf die Schlußbanda ihre Auswirkung. Sie sollte, neben dem nun zu besprechenden Abschnitt aus *Rienzi*, Wagners einzige Militärmusik im Stil der Grand Opéra bleiben.

⁷⁹ Richard Wagner, *Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo*, Opera Explorer - Study Score 19, München 2005, Regieanweisung S. 573

⁸⁰ Wagner-SuD Bd. 4, 255

⁸¹ Wagner-SuD Bd. 1, 11

⁸² ebd.

3. Die banda im *Rienzi*

„Musikalischer Pomp auf der Bühne“

Dem *Liebesverbot* folgte mit *Rienzi* die Oper, mit der Wagner der Durchbruch als Komponist gelang. Während der Entstehungszeit des *Rienzi* - 1837/38 arbeitete er vornehmlich am Text, bis 1840 an der Partitur - war zeitweise durchaus an Paris als Aufführungsort gedacht, wie Friend R. Overton feststellt:

„Trotz der Behauptung Wagners vom Jahr 1843, dass er 'an eine möglich zu machende Aufführung (seines) *Rienzi* in Paris [...] nie gedacht' habe, kann man sagen: (1) dass Wagner 'Rienzi' unter dem Einfluß italienisch-französischer Kunstideale konzipiert und komponiert hat; (2) dass er 'Rienzi' ursprünglich für französische Aufführungen gedacht hat; (3) dass der junge 26-jährige auf eine Karriere in der Gattung der Grand Opéra, wie sein Vorbild Meyerbeer, hoffte; und (4) dass 'Rienzi' gänzlich auf französische Erwartungen, bis hin zu Instrumentenauswahl, abgestimmt wurde.“⁸³

Tatsächlich fand die Uraufführung 1842 in *Dresden* statt, der Einfluss der französischen Grand Opéra, ist trotzdem nicht zu übersehen. Er wird auch von Wagner selbst nicht in Abrede gestellt, sondern als Antrieb deutlich ausgesprochen:

„Die 'große Oper', mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz.“⁸⁴

Genauer kennzeichnet Wagner die ihn bestimmenden Einflüsse in derselben Schrift:

„Im 'Rienzi' bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmt, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte.“⁸⁵

Das Vorbild der Grand Opéra schlägt sich tatsächlich vor allem im Umfang der Partitur, im verschwenderischen Aufwenden aller musikalischen und bühnentechnischen Möglichkeiten nieder. Die von Wagner selbst anvisierten und mehr als opulenten Ausmaße der Oper führten von Anfang an dazu, dass die Aufführungsgeschichte als eine Geschichte der Striche geschrieben werden könnte⁸⁶. Der Wunsch, sein Werk auf die Bühne bringen zu können, bringt Wagner dazu, auch umfangreiche Auslassungen zuzulassen. Auffällig ist dabei, dass die banda-musik ausdrücklich von jeder Reduzierung ausgenommen wird. Die Wichtigkeit

⁸³ Friend R. Overton, Historische Perspektiven und Einflüsse des Wagnerschen Serpent-Parts in *Rienzi*, in: Wolfgang Suppan (Hg.), Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners, Tutzing 1985, S. 34.

⁸⁴ Wagner-SuD Bd. 4, 258

⁸⁵ ebd., S. 324.

⁸⁶ im WWV sind die Auslassungen S. 189 verzeichnet.

eines solchen Auftritts erhellt schon aus der oben zitierten Überlegung aus der „Mitteilung an meine Freunde“, dass nämlich das Wesen der „Großen Oper“ in „all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit“ liegt. Genau beim Auftreten der banda verschmilzt aber die szenische mit der musikalischen Pracht, so dass der Effekt der „Massenhaftigkeit“ für Auge und Ohr gleichermaßen gegeben ist. So gibt Wagner – laut einem Brief an den Dresdner Freund Ferdinand Heine – Wilhelm Fischer, dem Chordirektor, Bühnenmeister und Regisseur am Dresdner Hoftheater erstaunlich freie Hand für alle Kürzungen, um dann mit deutlichen Worten die Bandamusik auszunehmen:

„Nach Ihrer früheren Nachricht hatte ich erwartet, daß Herr Fischer selbst sich der Mühe unterziehen wollte, einen Entwurf zur Kürzung meiner Oper auszuarbeiten: dieß würde nun entschieden das Beste, Dienlichste u. Förderlichste gewesen sein; ein verständiger, einsichtsvoller Zweiter ist bei weitem eher im Stande, ein solches Geschäft genügend zu vollbringen als der natürlich höchst befangene Autor selbst. [...] Ich bitte daher Hr. Fischer nochmals nach *seiner Ansicht* zu kürzen, - ich werde mit Allem zufrieden sein. - Das Beste ist immer, man macht sich des Kürzens wegen an das *Ballet* [...]

Von dem musikalischen Pomp auf der Bühne gehe ich in keinem Punkte ab; er ist zu nothwendig u. kann in Dresden mit Hülfe des Militär's u. sonstiger Musikkorps sehr gut gestellt werden. Meine Ansprüche sind allerdings nicht gewöhnlich: ich verlange ein außerordentliches Musikkorps, welches nicht auf die Art der gewöhnlichen Musikbanden zusammengestellt ist [...] Sorgen Sie dafür, daß im ersten Act die den Kriegszug Colonna's und Orsini's begleitenden Trompeter und Posaunisten von der Cavalerie genommen werden u. zu Pferde sitzen. [...] Die Direction darf hier keine Kosten und Mühen scheuen,- denn bei Opern wie der meinigen heißt es: *'Entweder - Oder'* - Sie verstehen mich! -“⁸⁷

Das unbedingte Festhalten an der Militärmusik ist besonders erstaunlich im Kontrast zu der rückhaltlosen Erlaubnis des Kürzens, wie sie kurz vorher erteilt wurde. Offensichtlich ist sie „zu nothwendig“, als dass sie weggelassen werden könnte. In der banda ist die „musikalisch-massenhafte Leidenschaftlichkeit“ verbürgt, wie sie die grand opéra und damit die „Große tragische Oper“ *Rienzi* unabdingbar fordert. Im *Liebesverbot* stellte Wagner den Einsatz der banda noch ausdrücklich frei, schlug sogar Ersatzfassungen vor; für den tragischen Heldenstoff seines *Rienzi* war das nicht mehr vorstellbar, hier hieß es „*Entweder -Oder*“. Dass im Zuge der umfangreichen Streichungen schließlich doch auch am Bühnenmarsch gekürzt wurde, ändert nichts an der Vehemenz, mit der Wagner auf die Sichtbarmachung der Musik bzw. die Musikalisierung des Bühnenschauspiels pochte.⁸⁸

⁸⁷ Wagner-SB Bd. 1, 589

⁸⁸ Zu den Strichen an der Bandamusik vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Band 3, V, herausgegeben von Reinhard Strohm und Egon Voss, S. 185.

„Ich verlange ein außerordentliches Musikkorps“ - Zur Besetzung

Mit dem „musikalischen Pomp auf der Bühne“, der unter allen Umständen zu erhalten ist, ist vor allem der banda-Auftritt im Finale des dritten Aktes gemeint. Denn als „außerordentliches Musikkorps“ ist wohl kaum z.B. die einzelne Trompete des Herolds im ersten Akt bezeichnet, und die ebenfalls im ersten Akt „den Kriegszug Colonna’s und Orsini’s begleitenden Trompeter und Posaunisten“ sind nicht genauer bestimmbar. Ob diese Cavalleristen tatsächlich die genannten Instrumente spielten, lässt sich schwer ermitteln: Der gesamte Abschnitt „fehlt in den erhaltenen authentischen Partituren“⁸⁹. In dem von Egon Voss neu bearbeiteten Klavierauszug (Mainz, 1982) ist die Passage ab S. 126 zu finden. Dort ist von Trompetern auf und hinter der Bühne die Rede – nicht von Posaunen –, die Besetzungsliste kennt nur die Trompete des Herolds auf der Bühne (die Unsicherheit in diesem Punkt ist nur ein Beispiel für die unübersichtliche Lage der „Rienzi-Philologie“⁹⁰). Es bleibt also das Finale des dritten Aktes, für das folgende „Militärmusik auf dem Theater“ vorgeschrieben ist⁹¹:

6 Ventiltrompeten
6 Naturtrompeten
6 Posaunen
4 Ophikleiden
10 kleine Trommeln
4 Rührtrommeln

Von den kleinen Trommeln kommen übrigens, während die Blasinstrumente den Marsch spielen, nur sechs, von den Rührtrommeln nur zwei zum Einsatz – auch hier ist die Quellenlage alles andere als eindeutig.

Worin liegt nun die erwähnte Außerordentlichkeit des „Musikkorps, welches nicht auf die Art der gewöhnlichen Musikbanden zusammengestellt ist“? Zunächst ist auffällig, dass die Militärmusik sich nur aus Blechblas- und Schlaginstrumenten zusammensetzt.⁹² Der Verzicht auf Holzbläser ist selten und scheint sich an die Besetzung der *Olimpie* von Spontini (Uraufführung 1819) anzuschließen. Daneben können aber aufschlussreiche andere Gründe geltend gemacht werden. Auf der Suche nach einer Erklärung für das Fehlen der Holzblasinstrumente könnte man eine bewusste „Sparhaltung“ in Erwägung ziehen. Sie scheint hier aber ausgeschlossen, denn Wagner macht sich ja selbst den Vorsatz, gerade die

⁸⁹ Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. 23 Rienzi-Dokumente, hg. von Reinhard Strohm, Mainz 1976, S. 264

⁹⁰ Vgl. Martin Geck, in: Carl Dahlhaus (Hg.), Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, S. 183 ff.

⁹¹ nach Richard Wagner, Sämtliche Werke, Band 3, I, herausgegeben von Reinhard Strohm und Egon Voss, Mainz 1974

⁹² In der Berliner Fassung aus dem Jahr 1847 ergänzt Wagner den Marcia-Abschnitt mit Holzbläsern auf der Bühne, offensichtlich, weil das Grabenorchester gar nicht beteiligt ist. Die gesamte Quellenlage zeigt jedoch, dass das die Ausnahme darstellt. Vgl. Richard Wagner, Sämtliche Werke, Band 3, V, herausgegeben von Reinhard Strohm und Egon Voss, Nr. 16**.

Massenszenen „nach allen ihren bisherigen Erscheinungen [...] zu überbieten“ – was gegen eine Anlehnung an Spontinis *Olimpie* spräche; die Ausmaße der Bühne in Dresden (und natürlich an der Pariser Oper, insofern Wagner eine zeitlang an eine dortige Aufführung dachte) hätten ebenfalls einer noch umfangreicheren Instrumentierung keine Schranken auferlegt. Das ist auch aus folgende Brief-Passage an den Dirigenten Carl Reißiger herauszulesen:

„Militär-Musik auf der Bühne spielt, wie Sie bemerkt haben werden, in meiner Partitur eine ziemliche Rolle. Daß die sächsischen Musikcorps vortrefflich sind, ist mir bekannt, u. über die Anwendung derselben auf der Dresdener Bühne auch in meiner Oper somit wohl kein Zweifel. Da ich aber die Militärintstrumente nicht in der Zusammenstellung angewandt habe, wie sie bei einem auf die gewöhnliche Weise organisirten Musikcorps stattfindet, so wird es nöthig sein, daß man sie, falls man bei einem Cavallerie-Musikcorps sie vielleicht nicht vereinigt finden sollte, aus zwei verschiedenen Musikcorps zusammensetze.“⁹³

Und die tatsächliche Anzahl auf der Bühne spielender Musiker wird der einer blech- und holzbesetzten banda nicht nachgestanden haben; vielleicht schlägt deswegen Wagner vor, auf zwei „Cavallerie-Musikcorps“ zurückzugreifen, weil ein einzelnes kaum so viele *Blech*bläser allein besäße. Aus der Berliner *Rienzi*-Aufführung ist die Größe des Bühnenorchesters von dem Kritiker Richard Würst eingeschätzt worden: „[...] in feierlichen Momenten kommt sogar noch eine Banda von 50 Mann, mit 8 Trommeln oder eine 16füßige Orgel dazu.“⁹⁴ Ein Argument für den Verzicht auf die Holzbläser könnte, wenn nicht im Spargedanken, in Überlegungen zur historischen Stimmigkeit liegen. Als zeitgenössischer Beleg, dass man etwa die Klarinette als durchaus unpassendes Bühneninstrument empfand, kann Francois-Joseph Fétis' Vorwurf gegen Spontinis *Vestalin* angeführt werden, der 1842 in der „Gazzetta musicale di Milano“ veröffentlicht wurde: „Io non potevo ristar dal ridere al vedere nella *Vestale* de `Romani i quali suonavano il clarinetto e l'officleide!“⁹⁵ Es wird hier auch die neuentwickelte Ophikleide genannt, die aber doch unverzichtbar bleibt, weil sie nach langem Bemühen der Instrumentenbauer endlich eine Lösung für die schwache Bass-Blechlage darstellte. Sicher passt der blitzende Glanz der Blechblasinstrumente besser zu Texten wie „Trompeten schmettert, Trommeln wirbelt drein!“ (Chortext im Finale des dritten Aktes). Hieronymus Thrun wendet die Betonung der Blechbläser in der *Rienzi*-Partitur allgemein ins Kritische: „Die Partitur einer dramatisch-heroischen Oper darf nicht durchweg von Kupfer,

⁹³ Wagner-SB Bd. 1, 536

⁹⁴ nach: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Teil IV, Bd. 3, Regensburg 1968, Sp. 328

⁹⁵ zitiert nach Clemens Risi, *Italienisches Musikdrama vor 1850*, S. 143

Messing, Blech und Gusseisen sein.“⁹⁶ Dramaturgische und historisierende Argumente allein können also das Fehlen der Holzbläser ebenso wenig ausreichend erklären wie vordergründige „Sparüberlegungen“.

Einen weiterführenden Hinweis in dieser Frage gibt der weitere Umgang Wagners mit der Militärmusik – auf der Bühne und auch außerhalb der Oper. In der Trauermusik für Bläser WWV 73, geschrieben zur Übertragung der sterblichen Überreste Carl Maria von Webers 1844, sind alle Blasinstrumente wieder kombiniert⁹⁷, so wie vorher im *Liebesverbot* und wie nachher im Huldigungsmarsch WWV 97, im Kaisermarsch WWV 104 und im *Großen Festmarsch* WWV 110. Für Militärmusik außerhalb der Bühne wählte Wagner also weiterhin die gängige Besetzung, d.h. die Mischung der unterschiedlichen Blasinstrumente. In seinen folgenden musikdramatischen Werken kam er aber zu einer anderen Lösung: An Stellen, die traditionell eine banda erwarten lassen - also militärische Situationen und Bekräftigung des Herrscheranspruchs - beschränkte er sich auf *eine* Instrumentengruppe, etwa auf die Trompeten in verschiedenen Stimmungen in der Heersammelszene des *Lohengrin* (Akt 3); oder auf Trompeten und Posaunen, die am Ende des ersten Tristanaktes die Macht Markes, die Tristan und Isolde schon nicht mehr wahrnehmen, mit aller Kraft anzeigen wollen. Auch sonst fällt auf, dass Wagner den massierten Auftritt einzelner Instrumentengruppen auf der Bühne bevorzugt, so die zwölf Jagdhörner im ersten Akt des *Tannhäuser*. Wie zu zeigen sein wird, kommt eine solche Verwendung aber aus einer anderen Tradition, die als „Inzidenz“ von der banda-Musik klar getrennt werden soll. Und auch gemischte Instrumental-Bühnenmusiken kommen durchaus noch vor, und zwar in den Fest- und Hochzeitsmusiken des *Lohengrin*, also in den Zusammenhängen, die von der Königsebene und der Militärebene - beide durch Trompeten signiert - deutlich abgehoben sind (diese Scheidung gilt auch für die Hörselbergmusik im *Tannhäuser*). So bleibt festzuhalten, dass die banda im alten Sinne, die für die Großen Opern Frankreichs und Italiens eine obligatorische Rolle spielten, bei Wagner so recht nur im *Liebesverbot* vorkommt. Auf die Entwicklung weg von der Mischinstrumentation weist die Besetzung des *Rienzi* voraus, die (neben den Trommeln) nur Trompeten, Posaunen und Ophikleide aufweist. Darauf, dass es sich bereits hier nicht mehr

⁹⁶ nach: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Teil IV, Bd. 3, Regensburg 1968, Sp. 359

⁹⁷ Auf Naturtrompeten, im *Rienzi* noch benutzt, verzichtet der Komponist allerdings und schreibt nur noch Ventiltrompeten vor. Es spielten übrigens laut *Deutscher allgemeiner Zeitung* die „Musikhöre der hier garnisonierten Regimenter und der Communalgarde.“ Vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 18/II herausgegeben von Egon Voss, Mainz 1997, S. XLI

um eine banda im üblichen, sondern „außerordentlichen“ Sinne handelt, weist Wagner ja auch in den zitierten Briefen selbst hin.

Die Entscheidung gegen Mischung der Instrumente, wie sie sich im *Rienzi* bereits abzeichnet, setzt einen deutlichen Gegenakzent zum Entwicklungsgang der französischen Bühnenbanda, denn die genannte Besetzung in Spontinis *Olimpie* bleibt die Ausnahme. In Frankreich bleiben die Komponisten enger den Neuerungen der Instrumentenbauer verbunden und schreiben für gemischte Banden. *Le Prophète*, Meyerbeers bedeutender Beitrag zur Grand Opéra von 1849, bietet im berühmten Krönungsmarsch eine Militärmusik, die von einem völlig neuartigen Instrument dominiert wird: vom Saxhorn. Einen Höhe- und Endpunkt der Mischung unterschiedlichster Instrumentengruppen stellen die drei Bühnenorchester in Berlioz' *Les Troyens* von 1863 dar. Zum Einsatz kommen alle Stimmungen von Saxhörnern, Oboen, Harfen, Trompeten, Posaunen, Ophikleiden und Becken. Die Einbeziehung auch moderner Militärintstrumente gab den französischen Bühnenbanden eine vom Grabenorchester deutlich unterschiedene Klangfarbe.

Dass auch Wagner an Verbesserungen im Instrumentenbau interessiert war, braucht kaum betont werden, v.a. die von ihm angeregten Ergänzungen der Bläserfamilien legen davon Zeugnis ab. Für einen Bühnenauftritt konnte er sich aber modernes Instrumentarium offensichtlich nicht mehr vorstellen, eher sollten „altertümliche“ Instrumente, wie im dritten Tristanakt, nachgebaut werden.

Dass die Instrumentenwahl Wagners für die *Rienzi*-Militärmusik durchaus originell ist, heißt nicht, dass sie für die Pariser Bühne ungeeignet gewesen wäre. Im Gegenteil zeigt Friend R. Overton, dass die gleichzeitige Verwendung von Ophikleide und Posaune sowie der Serpent-Part (im Orchestergraben) eindeutig französischen Traditionen folgt⁹⁸, wie überhaupt die Führung der Instrumente „auf der `Tradition´ der Revolutionsära, wie er sie aus den Kompositionen von Mehul u.a. erkannt hatte“, basiert.⁹⁹ John Deathridge weist auf die hohe Wertschätzung hin, die Wagner vor allem Mehuls *Joseph* in dieser Zeit entgegenbrachte.¹⁰⁰ In Dresden ersetzte Wagner die Ophikleide durch die Baß-Tuba; als Spontini den *Rienzi* im September 1844 in Dresden hörte, ist ihm dieses Bühneninstrument aufgefallen und er bat - wie bereits oben erwähnt - Wagner, dieses Instrument auch für die Dresdner Aufführung von *La Vestale* einzufügen und ihm die entsprechende Stimme zuzusenden. Dieser Umstand wirft

⁹⁸ Friend R. Overton, Historische Perspektiven und Einflüsse des Wagnerschen Serpent-Parts in *Rienzi*, in: Wolfgang Suppan (Hg.), Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners, Tutzing 1985, S. 42f.

⁹⁹ ebd., S. 41

¹⁰⁰ John Deathridge, Wagner's *Rienzi*, Oxford 1977, S. 37

ein helles Licht auf die Zeit, in der die Ventilinstrumente in eine gewisse Konkurrenz zu den Natur-Blasinstrumenten traten. Ihre durchchromatisierte Skala ermöglichte ganz neue kompositorische Möglichkeiten, die - zumindest anfangs - durch Einbußen an klanglicher Schönheit erkaufte wurden. Für einige Jahre war es daher durchaus üblich, und zwar sowohl in Deutschland als auch in Frankreich, beide Blechblasformen nebeneinander zu verwenden, so auch im *Rienzi*. Folgendes Beispiel zeigt, wie die unterschiedlichen Instrumente teils im Verband spielen, teils aber die Ventiltrompeten Töne spielen, die den Naturtrompeten nicht greifbar sind und letztere durch Haltetöne die Reinheit der Klangfarbe stützen¹⁰¹:

¹⁰¹ Notenbeispiel aus der Eulenburg-Taschenpartitur, Berlin o. J.

(1)
 Picc.
 Fl.
 Ob.
 Clar.
 Cor.
 Fag.
 Trb. vent.
 Tromb.
 Timp.
 Viol.
 Viol.
 Irene
 Adriano

Un - sel - ger! Siehes ist zu
 Re - main for Heav'n's for thy's
 Ah for ma in no-meliffa

O blick auf uns aus Him-mels - höhn! (Hier macht Adriano, der sich von Irene loszuwinden suchte,
 eine heftige Bewegung zum Fliehen.)
 Ho - ly Ma - don - na, hear our pray'r! (Adriano attempts to separate himself from Irene and to go.)
 a! I no-stri fi-gli sal - va Ma - ri - a! (Adriano che fino ad ora tentava di svincolarsi da Irene
 fa un moto disperato per fuggire.)

„Santo Spirito!“ - Marcia und Schlachtenhymne

Ohne diese immense Erweiterung des Tonmaterials für die Trompeten, wie sie durch die Ventiltechnik eingetreten ist, wäre die spezifische Form, die Wagner für die *Rienzi*-banda entwickelt, kaum möglich gewesen. Ihr Auftritt im Finale des dritten Aktes verlangt nämlich funktional und musikalisch durchaus Unterschiedliches: Auf dem Theater sind sie für den Auftrittsmarsch, die „Schlachthymne“ und eine „Siegesfanfare“ zuständig. Dazwischen aber haben sie - hinter der Szene - das „Kriegsgewühl“ darzustellen. Wie zu zeigen sein wird, steht vor allem dieser zweite Abschnitt dafür ein, dass Wagners „außerordentliches Musikkorps“ nicht nur „nicht auf die Art der gewöhnlichen Musikbanden zusammengestellt ist“, sondern auch sonst „nicht gewöhnliche“ Ansprüche stellt.

Zunächst zum banda-Auftritt vor dem „Kriegsgewühl“. Die folgende Übersicht macht die Anlage der Szene deutlich (in der Fassung der Gesamtausgabe¹⁰²):

¹⁰² Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Band 3, III, herausgeben von Reinhard Strohm und Egon Voss, S. 93 ff.

Finale, Tempo di marcia

	<i>Formteil</i>	<i>Tonart-Verlauf</i>	<i>Taktumfang</i>	<i>Beteiligte Gruppen (Graben, banda, Chor, Solisten)</i>	<i>Originale Partituranweisung oder gesungener Text</i>	
M	Einleitung	Es	21	banda, Glocken	Kriegerisches Signal hinter der Szene	
		c => Es hlbs. ¹⁰³	8	Graben, Bühnentrommeln		
	A	A	Es=>B	//: 8 ://	banda, Graben	
		B	b=>Es	//: 8 ://	banda, Graben	
		C	c=>B	//: 8 ://	banda, Graben	
	R	D	B=>g hlbs.	//: 8 ://	banda, Graben	
		E	g=>B	//: 8 ://	banda, Graben	
		A	Es=>B	//: 8 ://	banda, Graben	
	C	B	b=>Es	//: 8 ://	banda, Graben	
		F	f=>f hlbs.	//: 8 ://	Graben	Das Orchester auf dem Theater pausiert
		G	As=>Es	16	Graben	
	I	G'	As=>f hlbs.	16	Graben	
		F'	f=> As	//: 8 ://	Graben	
		Überleitung	B => Es hlbs.	9	banda, Graben	Hier beginnen wieder die Züge der Bewaffneten
	A	A	Es=>B	//: 8 ://	banda, Graben	
		B	b=>Es	//: 8 ://	banda, Graben	
Coda		Es => Es	22	banda, Graben	Hier erscheinen Rienzi und die Senatoren [...]	
SCHLACHTHYMNE 1. Strophe	Rezitativ	Es=>B	20	Graben, Rienzi	„Der Tag ist da“	
	I	B=>g Es=>B	4 6	Rienzi banda	„Santo Spirito, Cavaliere“	
	II	B=>B	8	Graben, Chor	„Auf, Römer, auf!“	
	III	B=>g hlbs.	12 (13) =(1+)4+4+4	banda, Graben, Chor	„Trompeten schmettert“	
	I	B=>g Es=>B	4 6	Rienzi, Priester Graben, Chor	„Santo Spirito, Cavaliere“ „Santo Spirito, Cavaliere“	
	III'	B => B hlbs.	8	banda	Aufschlagen der Schwerter auf die Schilde	
SCHLACHTHYMNE 2. Strophe	Dialog	b => B hlbs.	102	Adriano, Rienzi, Graben, gegen Ende banda	„Zurück, zurück!“	
	III'	B => B hlbs.	8	banda		
	II	B=>B	8	Graben, Chor	„Auf, Römer, auf!“	
	III	B=>g hlbs.	12 (13) =(1+)4+4+4	banda, Graben, Chor	„Trompeten schmettert“	
	I	B=>g Es=>B	4 6	banda, Chor banda, Chor	„Santo Spirito, Cavaliere“ „Santo Spirito, Cavaliere“	
	III'	B => B	8	banda	Aufschlagen der Schwerter auf die Schilde	

¹⁰³

hlbs. = halbschlüssig auf der Dominante

Die originalen Bezeichnungen „Marcia“ und „Schlachthymne“ weisen bereits darauf hin, dass Wagner das Musikkorps für die traditionell mit ihm verbundenen Massen-Szenen einsetzt:

Zum Aufmarsch von Truppen und zur hymnischen Vereinigung mit dem Chor.

Von den beiden Stücken ist der Marsch konventionell in vielerlei Hinsicht. Formal bietet er einen leicht fasslichen Aufbau, der durch Symmetrien und Wiederholungen geprägt ist, deren verschiedene Ebenen folgende Skizze schnell erkennen lässt.

banda und Graben: * A B C D E A B * A B
Graben allein: F G G' F'

Eine relativ simple Struktur ist auch in der durchgängigen Achttaktigkeit und im einfachen tonalen Ablaufplan erkennbar. Für die Melodik und die Rhythmik kann dasselbe gesagt werden. Zum typischen Plan eines Bühnenmarsches gehören die eröffnenden Fanfaren, wie sie auch hier zu finden sind (mit * bezeichnet). Damit ist diese marcia deutlich in die Tradition der großen Opernmärsche gestellt, wie sie vor allem von Spontini, z.B. in *Olimpie* und *Vestalin*, geprägt wurden. Und so gilt auch für den „Rienzi-Marsch“, dass er sich relativ problemlos aus dem Opernganzen herauslösen und als selbstständiges Stück aufführen lässt. Die Prachtentfaltung, die von einem relativ simplen (und gerade dadurch überwältigenden) musikalischen Geschehen nicht abgelenkt, sondern lautstark untermalt wird, dient dem Aufmarsch der „waffenfähigen Bürger Roms“, der Geistlichen und der Frauen, der im Auftritt Rienzis und der Senatoren kulminiert. Am Ende des ganzen Marsches intonieren die Bläser das Motiv „Santo Spirito“, wobei Schlag- und Streichinstrumente plötzlich schweigen¹⁰⁴:

¹⁰⁴ Notenbeispiel aus der Eulenburg-Taschenpartitur, Berlin o.J.

Schlacht Hymne.*)
Hymne of War.
Inno di Guerra.

ON THE STAGE.
AUF DEM THEATER, SULLA SCENA.

Allegro energico. ♩ = 112.

2 Trombe vent. in F.
2 Trombe vent. in F.
2 Trombe vent. in Es.
2 Trombe ord. in B.
2 Trombe ord. in B.
2 Trombe ord. in F.
6 Tromboni.
4 Ophicleide.
6 Tamburi milit.
2 Tamburi rulanti.

Piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Corni vent. in F.
Corni ord. in Es.

Fagotti.
Serpent.
Trombe vent. in F.
Trombe ord. in B.
3 Tromboni.
Ophicleide.
Timpani in B e F.
Tamburo milit.
Violini I.
Violini II.
Viole.
Rienzi.
Allgemeiner Chor.
Violoncelli.
Bassi.

San - to spi - ri - to ca - va - lie - re!
San - to spi - ri - to ca - va - lie - re!
San - to spi - ri - to ca - va - lie - re!
Tenori I.
Tenori II.
Bassi.

Allegro energico. ♩ = 112.

* Nach Bulwer, übersetzt von Bärmann. Taken from Bulwer, Bärmann's translation.
Quest' inno di guerra è tolto da Bulwer e fu tradotto in tedesco da Bärmann.

Nach seinem zwanzigtaktigen Rezitativsolo intoniert Rienzi das Motiv ohne jede Begleitung. – Das unbegleitete Singen lenkt die Aufmerksamkeit, ähnlich wie die banda, auf den akustischen Ort der Bühne; die auszeichnende Funktion solcher Stellen und ihre Verwandtschaft mit der Bühnenmusik wird weiter unten thematisiert. – So erhält er die Qualität eines Schlachtrufes. Und als solcher ist er zwar in die Schlachthymne integriert, bleibt aber durch seine stichische Struktur ausgezeichnet, da die Hymnenstrophen selbst paarig gereimt sind:

„Auf Römer auf! Für Herd und für Altäre!
 Fluch dem Verräter an der Römer Ehre!
 Nie sei auf Erden ihm die Schmach verziehn,
 Tod seiner Seel', es lebt kein Gott für ihn!“

Dieser metrische Gegensatz zwischen gebundener Strophe und einzeiligem Ruf mag dazu geführt haben, dass „Santo Spirito Cavalieri!“ nicht in allen Quellen der Schlachthymne zugerechnet wird (Laut Revisionsbericht der Gesamtausgabe beginnt die Schlachthymne aber tatsächlich ab T. 184, also *mit* dem „Spirito“-Ruf¹⁰⁵). Die charakteristische aufsteigende Linie, die in die Tonikaparallele führt, wird durch die banda beantwortet und in die Tonika zurückgeführt (siehe voriges Notenbeispiel). So entsteht ein neun- bzw. zehntaktiges Gebilde, das in der sonst zwei-, vier- und achttaktigen Hymne metrisch auffällt¹⁰⁶. Der akustische Ort – Rienzi singt ohne Begleitung, die banda antwortet solo – zeichnet die Stelle zusätzlich aus und setzt sie von der Hymne ab. In den Textvorlagen (z.B. in der Erstschrift der Dichtung und im Text des Kompositionsentwurfes¹⁰⁷) steht die Überschrift „Schlachthymne“ dementsprechend auch erst *nach* diesem Schlachtruf. Am Ende der beiden Strophen wird der Ruf allerdings lautlich („Speere“ – „cavalieri“) und metrisch an den Vers gebunden:

„Paniere weht, blinkt hell, ihr Speere!
 Santo spirito cavaliere!“¹⁰⁸

Insofern dies die stichische Struktur des Rufes modifiziert, geschieht die Integration in den Hymnus. Trotzdem wird noch hier der Ruf- und Gegenruf-Charakter bewahrt, indem die zu Beginn des Hymnus' durch die banda formulierte Rückführung in die Tonika nun stets mit Gesang verbunden ist, und zwar mit der Wiederholung „Santo spirito cavaliere!“ Das dreimalige Auftreten dieses neun- bzw. zehntaktigen Gebildes ist in der obigen Tabelle mit

¹⁰⁵ Vgl. Richard Wagner, Sämtliche Werke Bd. 2, V, S.236

¹⁰⁶ Ein früheres Auftreten des Rufes (III. Akt, Nr. 8, T. 209) beginnt in A-Dur, führt nach Fis-Dur und schließt im komplementären „Gegenruf“ in F-Dur. Diese unsichere Tonalität, die verhaltene Lautstärke (*p* und *mf*) und die um einen Takt kürzere Dauer unterscheiden diese Form des Schlachtrufes von der stabileren Form innerhalb der Schlachthymne.

¹⁰⁷ RW, Sämtliche Werke Bd. 23, Dokumente und Texte zu *Rienzi*, Hg. Reinhard Strom, Mainz 1976, S. 186

¹⁰⁸ „cavalieri“ bzw. „cavalieri“ vgl. ebd.

„I“ angegeben. Der eben beschriebene Anschluss an „blinkt hell, ihr Speere!“ (III bzw. III') verleiht dem Ruf „Santo Spirito“ die Rolle des Hymnentextabschlusses; gleichzeitig übernimmt er rahmende Funktion, weil mit ihm Rienzi das Absingen der Hymne initiiert hat.

Folgende Übersicht zeigt, dass Wagner den Abschnitt bei jedem Auftreten anders instrumental und vokal besetzt:

I (Takt 184ff.)	B=>g	4 Takte	Rienzi	„Santo Spirito, Cavaliere“
	Es=>B	6 Takte	banda	----
I (Takt 214ff.)	B=>g	4 Takte	Rienzi, Priester	„Santo Spirito, Cavaliere“
	Es=>B	6 Takte	Graben, Chor	„Santo Spirito, Cavaliere“
I (Takt 369ff.)	B=>g	4 Takte	banda, Chor	„Santo Spirito, Cavaliere“
	Es=>B	6 Takte	banda, Chor	„Santo Spirito, Cavaliere“

Auch durch diese Unterschiedlichkeit der Realisierungen wird der Schlachtruf innerhalb des Hymnus ausgezeichnet, denn die anderen Teile werden stets gleich ausgeführt. Dabei steigert sich die Besetzung der ersten vier Takte: Zunächst singt Rienzi allein, dann Rienzi und die Priester ohne Instrumentalbegleitung, schließlich der „Allgemeine Chor“ unisono mit den Bühnentrompeten. Die „antwortende“ und in die Tonika zurückführende¹⁰⁹ zweite Hälfte erscheint nur sehr bedingt in steigernder Form. Zwar kommen beim zweiten Auftreten Grabenorchester und Chor zusammen. Beim dritten Mal wird aber nicht die banda hinzugenommen, sondern sie ersetzt das Orchester. Wagner verzichtet auf die an sich naheliegende Klimax offensichtlich, um das Abziehen der Soldaten in die Schlacht während der zweiten Hymnenhälfte deutlicher hörbar zu machen, als es mit Grabenbeteiligung möglich wäre (Regiebemerkung: „Der ganze Kriegszug verläßt unter Absingung des 2. Verses der Hymne die Bühne, jedoch so, daß der erste Teil derselben noch auf der Szene gesungen wird.“). Das hat zur Folge, dass der Musizierort, so wie beim ersten Auftreten, wieder ganz auf die Bühne gerückt ist. Da das die große Ausnahme darstellt - selbst innerhalb der Abschnitte mit banda-Beteiligung ist zum weit überwiegenden Teil auch das Grabenorchester beteiligt, vgl. obige Tabelle -, rückt der Ruf „Santo Spirito“ auch auf dieser Ebene ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Wie der Text der gesamten Schlachthymne stammt auch der Schlachtruf aus Edward Bulwer-Lyttons Roman *Rienzi - The Last of the Roman Tribunes*¹¹⁰, den Wagner 1837 gelesen hat. In

¹⁰⁹ „In die Tonika zurückführend“ natürlich nur dann, wenn man die einstimmige Linie als in B-Dur (und nicht in g-moll) beginnend begreift.

¹¹⁰ London 1835

der Übersetzung von Gustav Pfizer¹¹¹ wird der Aufmarsch der „bunten Heerschar“ beschrieben, der „langsam die nachstehende Hymne sang, die beim Schluss jeder Strophe etwas unaussprechlich Aufregendes und Erweckendes bekam durch das Klirren der Waffen, das Schmettern der Trompeten und das tiefe Dröhnen der Trommeln; Alles dies bildete gleichsam einen kriegerischen Chor zu dem Gesang.

Römischer Kriegsgesang.

1.

Vorwärts! Vorwärts! für Herd und Altäre!
Verflucht sey, wer, feig, vergißt heut die Ehre!
Nie sollen ihm seyn verziehen seine Sünden!
Todt - soll den Himmel verschlossen er finden!
Fluch ihm, daß Herz und hand ihm verschmachtet!
Wer für Rom nicht ficht, sey als Roms Cain betrachtet!
Unser Banner schwillt, golden schimmert der Speer!
Santo Spirito Cavaliers!
Blast Trompeten, blast!
Blast Trompeten, blast!
Froh ziehn dem Ruhm wir entgegen.
Wie ein König voll Pracht,
Wenn´s schmettert und kracht.
[...]

Dass Wagner sich in seiner Nachdichtung eng an die Vorlage hält, wird sofort deutlich. Das „Klirren der Waffen“ setzt er sehr eindrücklich auf der Bühne um, wenn im Abschnitt III der Hymne den Soldaten durch die Zeichen ^^ der Rhythmus des Aufschlagens der Waffen vorgeschrieben wird. Auch die reimende Einbeziehung des Schlachtrufs - Pfizer nennt ihn „Rienzi´s Schlachtwort“¹¹² - läuft über „Speer - Cavaliers“, bei Wagner „Speere - Cavaliere“. Der Komponist hebt den Heilig-Geist-Ruf allerdings zusätzlich dadurch hervor, dass er ihn an Anfang und Ende, also mottoartig einfügt. Die Italianisierung von „Cavaliers“ in „Cavaliere“¹¹³ bindet das Motto wiederum reimend an die erste Zeile mit „Altäre“. Dem Zusammenhang zwischen der Person Rienzis und dem Heilig-Geist-Ruf kann hier nicht bis ins letzte nachgegangen werden. Aber eine Annäherung an die dahinter steckende Thematik kann eine mögliche Antwort auf die Frage geben, warum Wagner den Ruf so nachdrücklich exponiert. Die Anrede „Cavaliere“ erinnert an das hohe Ansehen, das Cola und die Gruppe der „cavallerotti“ hatte. Diese Bevölkerungsschicht Roms trieb regen Handel und

¹¹¹ Stuttgart 1839, S. 276. Wagner las aus der mir nicht zugänglichen Übersetzung von G. N. Bärmann

¹¹² ebd.

¹¹³ Diese Umbildung nahm bereits der Übersetzer Georg Nicolaus Bärmann vor. Vgl. den kurzen Ausschnitt der Kriegshymne, die abgedruckt ist in: Richard Wagner, Sämtliche Werke Bd. 16 Chorwerke, herausgegeben von Reinhard Kapp, Mainz 1993, S.170

versah ihren Dienst in der städtischen Miliz zu Pferde¹¹⁴. Die Herkunft des Wahlspruchs „Santo Spirito“ weist in weite assoziative Bereiche, die in Rienzis Leben konkrete Anhaltspunkte haben. So brachte er gerade am *Pfingstsonntag* 1347 das Kapitol in seine Hand, und unter den Titeln, die er sich verleihen ließ, war der erste „Candidatus Spiritus Sancti miles“. Die religiöse Komponente seiner politischen Vision läßt sich - auch an seinen Briefen ablesbar - in einem „Reich des Heiligen Geistes“ finden.

Diese Ansätze weisen wiederum auf die Lehre des Joachim von Fiore (1135? - 1202), der - nach der alttestamentarischen Periode des Vaters und der tausendjährigen Herrschaft der Kirche im Sohn - in naher Zukunft das Heraufdämmern eines dritten Reiches, das des Heiligen Geistes prognostiziert¹¹⁵. Marjorie Reeves' einschlägige Studie *The influence of Prophecy in the Later Middle Ages*¹¹⁶ stellt die unmittelbare Einwirkung Joachims auf Rienzi eindeutig in den Zusammenhang mit seiner spezifischen Heilig-Geist-Lehre: „The eloquent series of his [d.h. Rienzis, d. V.] letters [...] shows that for him the focus of expectation was [...] the new outpouring of the Holy Spirit. In this he was deeply a Joachite.“

Rienzi appliziert das Drei-Stadien-Konzept Joachims, freilich nicht gerade im Sinne des Urhebers, auf die Geschichte und Zukunft seiner Stadt: Dem Glanz des antiken Roms folgten 1000 Jahre der Schmach. Nun bricht die Zeit der Wiedererweckung alter Größe an, und zwar mit den Leitworten „Freiheit“, „Kampf“ und „Neuheit“, die im Kampf mit „Heiliger Geist“ vereinigt und unter die herrschende christliche Begrifflichkeit gebracht werden. Diese Pointierung ist ebenso bei Bulwer wie bei Wagner wiederzufinden. So wird in der Oper der Schlachtruf erstmals von folgenden Worten Rienzis eingeleitet:

„Lasst eure *neuen Fahnen* wallen
und *kämpfet* froh für ihre Ehre;
den *Schlachtruf* lasset laut erschallen:
Santo Spirito cavaliere!“¹¹⁷

Das aggressive, revolutionäre Potential, das dabei inbegriffen ist, kommt in Worten des Volkes zum Ausdruck, z.B.:

„Tod und Verderben schwören wir
dem Frevler an der Römer Ehr'!

¹¹⁴ Zur Person und Politik Rienzis vgl. den entsprechenden Artikel von R. Manselli in: Lexikon des Mittelalters Bd. III, München 1986, Sp. 26ff.

¹¹⁵ Eine der neuesten Arbeiten zum dem Gebiet stellt die Erlanger Dissertation von Matthias Riedl dar: Joachim von Fiore, Denker der vollendeten Menschheit, Würzburg 2004.

¹¹⁶ Oxford 1969, S. 318. Die anderen Anklänge, die von Joachim über den historischen Rienzi zu Wagner führen, müssen hier unberücksichtigt bleiben. Erwähnt sei nur das Hirten-Motiv des guten „pastor unus“, der seine Herde im neuen Reich gut weidet und im Gesang der Friedensboten im 2. Akt wieder auftaucht.

¹¹⁷ Richard Wagner, Rienzi, nach der Originalpartitur herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart (Reclam) 2002, S. 41. Hervorhebung durch den Verfasser.

Ein neues Volk erstehe dir,
wie seine Ahnen groß und hehr!¹¹⁸

Und ähnlich formuliert Rienzi unmittelbar vor der Schlachthymne:

„Der Tag ist da, die Stunde naht zur Sühne hundertjähriger¹¹⁹ Schmach! Er schaue der
Barbaren Fall und freier Römer hohen Sieg! So stimmt denn an den Schlachtgesang, er
soll der Feinde Schrecken sein!“¹²⁰

Dann gesperrt gedruckt:

„Santo spirito cavaliere!“

Es ist also ein ganzes Bündel an Assoziationen, an Visionen und Aufbruchstimmung, aber
auch an Brutalität und Intoleranz, das im „Santo Spirito, Cavaliere!“ wie in einem Fokus
aufblitzt und damit auch einen Großteil der Tragik des Helden im Wort bannt.

Für Wagner war diese Symbolkraft offensichtlich Anlass, den Schlachtruf durch die oben
ausgeführten bühnenmusikalischen Strategien auszuzeichnen. Diese begriffliche und
musikalische Zuspitzung ist ein Beispiel für die oft gerühmte theaterdramaturgische
Sicherheit Wagners, mit der Situationen und Charaktere auf den Punkt gebracht und sinnfällig
gemacht werden. Sie ermöglicht auch die eindeutige Dechiffrierung der Schlußstretta der
Oper, den die dortige harmonische Verfremdung des „Santo Spirito“- Rufes signalisiert:
Wenn das Kapitol krachend zusammenfällt, stirbt nicht nur Rienzi, sondern auch seine Idee
einer neuen Gesellschaftsordnung. Vielleicht aber nur vorläufig. Denn in Wagners Privatleben
(falls bei diesem Komponisten irgendetwas wirklich rein privat, ohne Bezug auf seine Werke
sein kann) führt der Ruf noch ein Fortleben. Dass er in zeitlicher Nähe der Werkentstehung,
nämlich am 25. 10. 1840, eine Einladung zum abendlichen Besuch an Ernst Benedikt Kietz in

¹¹⁸ ebd. S. 21

¹¹⁹ „hundertjähr'ger“ wurde von Wagner im Kompositionsentwurf in „tausendjähr'ger Schmach“ geändert, vgl. Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. 23 Rienzi-Dokumente hg. von Reinhard Strohm, Mainz 1976, S. 284. Die Einteilung in tausendjährige Zeitabschnitte und der Begriff eines „Dritten Reiches“ des Geistes („Santo Spirito“) werden vom Nationalsozialismus wiederaufgenommen, bilden aber nur den äußeren Anknüpfungspunkt für die Umbildung und den Missbrauch joachimischer Ideen. Wagners Oper scheint dabei für Hitler eine persönliche Schlüsselrolle gespielt zu haben - „in jener Stunde begann es“ soll der selbsternannte Führer über eine Rienzi-Aufführung gesagt haben (nach August Kubizek, Adolf Hitler. Mein Jugendfreund, Graz/Göttingen 1953, S. 142). Unter den fünf Originalpartituren, die Hitler zu seinem fünfzigsten Geburtstag geschenkt bekam, war auch der *Rienzi*; seit Hitlers Selbstmord sind alle diese Handschriften verschollen. Ein möglicher Vergleich zwischen Wagners *Rienzi* und dem sogenannten „Dritten Reich“ der Nationalsozialisten (zum Beispiel wird „am Ende der Geschichte“ jeweils das eigene Volk verflucht und ihm der Untergang gewünscht) kann hier nicht einmal ansatzweise thematisiert werden. Bemerkenswert ist aber die Übereinstimmung in der Methode, auratische Leitworte in pseudoreligiöser Bedeutung zu prägen. Vor einer Überinterpretation dieses Analogons warnt allerdings bereits 1952 Eric Voegelin, wenn er die Ubiquität der Begrifflichkeit Joachims über die totalitären Systeme hinaus unterstreicht: „In seiner trinitarischen Eschatologie schuf Joachim das Aggregat der Symbole, die bis zum heutigen Tag die Selbstinterpretation der modernen politischen Gesellschaft beherrschen.“ (Die neue Wissenschaft der Politik. Freiburg/München 1991, S. 164.)

¹²⁰ ebd. S. 43

Paris mit „Santo spirito cavalieri“ unterschreibt, scheint noch leicht verständlich. Doch der Ruf scheint Wagner wichtiger gewesen zu sein, wie folgende Geschichte zeigt:

„War Wagner noch nicht [mit der Arbeit] fertig, wenn die Suppe aufgetragen wurde, so sagte Frau Minna: ‚Papchen, rufe den Herrn.‘ Dann rief der Papagei: ‚Richard! Freiheit! *Santo Spirito!*‘, worauf der Meister amüsiert erschien.“¹²¹

Mag man auch das als Marotte abtun, bleibt doch bemerkenswert, dass sich Wagner auch nach außen so stark mit Rienzis Schlachtruf identifizierte, sogar sein Konterfei damit verband. Das jedenfalls belegt ein Brief Franz Liszts vom 22. August 1859 an ihn:

„Beim Anblick des Portraits von Dir, welches Du mit dem ‚Santo Spirito Cavaliere‘ unterzeichnet, fiel es mir ein, eine Rienzi-Fantasie, für Klavier zu schreiben.“

Worin genau der Anknüpfungspunkt lag, den Wagner mit dem Heilig-Geist-Ruf ausdrücken wollte, kann letztlich nicht festgelegt werden - auch wenn eine fortwährende sozialkritische Tendenz möglich scheint. Festzuhalten bleibt, dass der mit Mitteln der Bühnen-banda hervorgehobene Ruf auch für den Komponisten persönlich von Bedeutung war und blieb.

Eine nach wie vor dunkle Stelle aus der *Autobiographischen Skizze* von 1843 verdeutlicht den Stellenwert, den die Thematik bereits vor der eigentlichen Rienzi-Konzeption hatte. Dort erklärt er nämlich, die Lektüre des Rienzi-Romans von Bulwer 1837 habe ihn „wieder auf eine bereits gehegte Lieblingsidee“¹²² zurückgebracht. Doch, so Egon Voss, „eigenartigerweise gibt es keine Zeugnisse, die belegen könnten, daß Wagner sich mit dem Rienzi tatsächlich schon vor seiner Lektüre des Romans von Bulwer beschäftigte [...]“¹²³ Auch John Deathridge kann nur Hinweise aus Briefen Wagners an den inzwischen erblindeten Theodor Apel anführen, die in etwas kryptischen Worten erklären, dass durch eine Art mystische Einheit die Oper *Rienzi* eigentlich beider Werk ist und erste Ideen dazu eventuell schon vor 1837 da waren. Ob es sich konkret um einen Rienzi-Stoff handelt, bleibt aber offen.¹²⁴ So schlägt Voss vor, die Behauptung Wagners, er hätte schon vor der Bulwer-Lektüre eine ähnliche Idee längst gehegt, sei „den vielen Wagnerschen Mystifikationen zuzurechnen.“¹²⁵ Wenn diese Interpretation stimmt, kann das nur heißen: Der Komponist hatte ein Interesse, die Thematik *Rienzi* als eine bereits verinnerlichte und ihn persönlich betreffende zu kennzeichnen. So deutet Wagner die persönliche Affinität zu seinem Helden an, und noch mehr zu dessen Überzeugungen. Ohne also waghalsige Verschwörungstheorien

¹²¹ nach einer Erzählung von Gustav Kietz, aufgezeichnet von Carl Friedrich Glassenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 2, Leipzig 1908, S. 525

¹²² *Wagner-SuD* Bd. 1, S. 12

¹²³ Richard Wagner, *Rienzi*, nach der Originalpartitur herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart 2002, S. 70

¹²⁴ vgl. John Deathridge, *Wagner's Rienzi*, Oxford 1977, S. 24

¹²⁵ Richard Wagner, *Rienzi*, nach der Originalpartitur herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart 2002, S. 71

über die Jahrhunderte hinweg zu konstruieren, liegt doch die Mutmaßung nicht fern, dass sozialrevolutionäres Gedankengut schon lange vor der Revolutionszeit eine entscheidende Rolle für Wagners Bühnenwerke spielt; natürlich in dessen spezifischer Ausprägung, die eher in frühsozialistischen Tendenzen¹²⁶ und St. Simonismus¹²⁷ ihre Wurzel haben und auch den Monarchen zwanglos in das neu zu schaffende politische System mit einbezieht. Die fortdauernde Präsenz dieses Gesamtkomplexes in der Vorstellungswelt Wagners, subsumiert unter einer pfingstlichen Begrifflichkeit, zeigen noch wesentlich spätere schriftliche Zeugnisse, z.B. folgender Abschnitt aus einem Brief an Ludwig II.:

„Gedenken Sie des schönsten Augenblickes Ihres Lebens, am ersten Abend des Tristan; gedenken Sie wie wunderbar warm und innig Sie damals begrüßt wurden, trotzdem offizieller Empfang abbestellt war; rufen Sie Sich diese schönen ewigen Minuten zurück, wo der heilige Geist des Volkes Sie grüßte und jubelnd vor der That des gereiften, durch Sie beglückten Künstlers Ihnen zurief: `Das ist gross! Das ist schön! So lieben wir den König von Bayern!`“¹²⁸

Wie in einem Brennglas sind unterschiedlichste Momente des Wagnerschen Gesellschaftsverständnisses hier zusammengefasst: Die unmittelbare Zuneigung von Volk und Monarch („warm und innig“), die Ablehnung der unterhalb des Königs angesiedelten Hierarchie („Trotzdem offizieller Empfang abbestellt war“), die initiierende Rolle des Künstlers („jubelnd vor der That des gereiften [...] Künstlers“), die religiöse Überhöhung der „Volksseele“ („Der heilige Geist des Volkes“), das emphatische Erlebnis des künstlerischen Augenblicks in den Kategorien der Schönheit und Erhabenheit („Das ist gross! Das ist schön“). Wagners Entwicklungsgang über die Jahrzehnte hinweg wird daraus ebenso deutlich ablesbar wie die Konstanten, die unter dem Begriff des „Heiligen Geistes“ ihren Ausdruck finden: An die Stelle des Volkstribuns, der das Zeitalter eines dritten Reiches des Geistes heraufführen will, tritt die Überlegung, dass König und Volk in der Freiheit des Geistes eine natürlich und untrennbare Einheit sind, der Künstler aber Anstoß und Erhalt dazu geben muss. Die Chiffre für dieses zugleich konservative und revolutionäre Programm ist das „Santo Spirito“¹²⁹, das sich Wagner persönlich und dauerhaft zu eigen macht und damit eine Verbindungslinie über historisch weit entfernte Epochen herstellt.

¹²⁶ Die entscheidenden Differenzen etwa zum Kommunismus und zum (sozial-)demokratischen Ansatz arbeitet überzeugend Andrea Mork heraus: Richard Wagner als politischer Schriftsteller, Frankfurt/Main/New York 1990, S. 94ff.

¹²⁷ Die Thematik Saint-Simonismus und Heinrich Laube führt genauer aus (allerdings ohne auf den Heilig-Geist-Bezug einzugehen): John Deathridge, Wagner's *Rienzi*, Oxford 1977, S. 25ff.

¹²⁸ König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden herausgegeben vom Wittelsbacher Ausgleichsfonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel, Karlsruhe 1936, Bd. 2.

¹²⁹ Der Heilige Geist spielt bereits im ersten Akt des *Rienzi* eine gewisse Rolle, auch wenn er nicht genannt wird. Das historische Ereignis der *Pfingstrevolution* (19.-20. Mai 1347) deutet *Rienzi* dort an: „Doch höret ihr der Trompeten Ruf in langgehaltne[m] Klang ertönen“, so dass das tatsächliche Erschallen auf der Bühne von Bedeutung ist (um die Aufmerksamkeit auf diesen besonderen Trompetenstoß zu zentrieren, lässt Wagner die

Der Ruf „Santo Spirito“ und seine hymnische Entfaltung in Chor und Bühnenbanda waren aber nicht nur bleibender persönlicher Bezugspunkt für Wagner, sondern auch ein Konzeptionskeim für die Gesamtkomposition. In diese Richtung weist schon die Aussage: „Die `Friedensboten`, der kirchliche Auferstehungsruf, die Schlachtenhymnen - das war es, was mich zu einer Oper: `Rienzi` bestimmte.“¹³⁰ Die dazu inspirierenden Worte aus dem Roman Bulwers sind oben zitiert. Von all diesen Stücken, die der Komponist sich als auch in der Realität musiziert vorstellte, skizzierte er die Schlachthymne mit ziemlicher Sicherheit zuerst¹³¹. Das ist mit der bereits eingangs dieses Kapitels erwähnten Aussage zu verbinden: „Im `Rienzi` bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits schon der Stoff zur Erfindung bestimmt, der italienisch-französische Melismus, wie er mich zumal aus den Opern Spontini's angesprochen hatte.“ Also genau bei den hymnischen Passagen der Vorlage und ihrer Adaption zum Libretto hin ist der genuin Wagnersche Ausgangspunkt innerhalb der Gesamtkonzeption zu suchen. Beim *Rienzi* ist damit der erste Fall für die interessante Tatsache zu erkennen, dass Wagners Kompositionen häufig von Bühnenmusikalischen Einfällen aus ihren Anfang nahmen, ja ihre Inspiration aus Momenten erhalten, die als Bühnenmusik in der Partitur gebannt erscheinen.

„Kriegsgewühl aus der Ferne“

Das gilt auch für die folgende musikalische Darstellung der Schlacht hinter der Bühne. Die allererste Prosaskizze von 1837, nur 13 Zeilen lang, zeigt, dass diese Szene zu Wagners ersten Ideen gehörte:

„[...] Akt 3. Flucht der Nobili. Anrücken an Rom./ Schlacht. Adriano trennt sich von Rienzi/ [...] und Irene./ [...]“¹³².

Die kämpferische Auseinandersetzung zwischen den nobili und den Truppen Rienzis findet für den Zuschauer nicht sichtbar hinter der Bühne statt. Es spielt kontinuierlich das Hauptorchester. Die banda bläst dazu von ihrem Platz hinter der Bühne aus immer wieder

zunächst vorgesehenen drei verschiedenen Signale hinter der Bühne, die den nobili zugeordnet werden müssen, in der Endfassung weg).

Der ersehnte Trompeten-Ruf besteht nur aus einem Ton, natürlich auf der Naturtrompete geblasen (Panofsky nennt ihn im Lohengrin-Programmheft der Bayreuther Festspiele 1958 das „kürzeste Leitmotiv“ und verweist auf den Ouvertürenbeginn.) Dazu öffnet sich die Laterankirche und der Chor singt: „Dass Romas schmacherloschner Stern vom Himmel neues Licht gewann [...]“ Es sind also etliche Bilder, die auf den Heiligen Geist verweisen (das Licht, in dem sich alles klärt, die Neuheit, die Altes überwindet, die Herkunft vom Himmel „im röttesten Frührot“) und den Anfang einer ganzen Werk-Kette zu dieser Thematik bilden (Liebesmahl der Apostel, Lohengrin, Parsifal).

¹³⁰ Wagner-SuD Bd. 4, 257

¹³¹ vgl. auch Egon Voss, Wagner und kein Ende, Zürich/Mainz 1996, S. 66f.

¹³² John Deathridge, Wagner's *Rienzi*, Oxford 1977, S. 165.

kurze, meist viertaktige Einwüfe, außerdem wirbeln die ersten 63 Takte lang zwei Rührtrommeln. Auf der Szene werden die Bühnenklänge kommentiert vom Sologesang Adrianos und Irenes (z.B. „Hörst du! Das ist das Mordgewühl“) sowie von Bittgesängen der Römerinnen. Die originale Regieanmerkung bemerkt:

„Die Militärmusik muß hier in ziemlicher Entfernung von der Szene platziert sein; demnach müssen die einzelnen Eintritte sehr stark geblasen werden, da der Effekt herauskommen soll, als ob durch einzelne Windstöße der Schlachtlärm hergetragen würde; man muß deshalb auch die jedesmaligen Eintritte mit Sturmwind begleiten.“¹³³

Mit dieser Szene tut sich für die banda ein ganz neues Betätigungsfeld auf. Denn es wird zwar, wie ein Blick in die Operngeschichte zeigt, der Aufmarsch von Truppen und auch deren eventuelle Siegeshymne relativ häufig mit Marschmusik auf der Bühne akustisch angezeigt; mehrere Beispiele dafür wurden genannt. Die Kampfhandlung selbst wird dagegen seltener musikalisch hinter (oder auf) der Bühne dargestellt. Ein bekanntes Beispiel ist die „bellica sinfonia“ in Händels *Giulio Cesare* (uraufgeführt 1724), die im dritten Akt den Kampf der Soldaten Kleopatras und Ptolemaios' untermalt. Die Instrumente spielen allerdings im Orchestergraben, ebenso wie die beim „bruit de guerre“ in der Oper *Cadmus* von Lully (1673). Dabei hätte mit der Harmoniemusik, der Janitscharengruppe (und später der banda sul palco) ein adäquater Bühnen-Klangkörper für diese Aufgabe zur Verfügung gestanden. Auch im neunzehnten Jahrhundert findet man keine Schlachtendarstellung, die dem *Rienzi* konzeptionell vergleichbar wäre. Als eines der - hinsichtlich der banda-Konzeption - ambitioniertesten Werke kann Gioacchino Rossinis Oper *Ricciardo e Zoraide*¹³⁴ von 1818 gelten. In bis dato ungekannter Weise band der Komponist die banda in die Ouverture ein und auch in der Introduction erhielt sie musikalisch tragende Bedeutung.¹³⁵ Den finalen Kampf zwischen den Soldaten Ernestos und Agorantes lässt aber auch Rossini nicht unter Bühnenmusik-Klängen stattfinden. Die außergewöhnliche Konzeption des Stückes, die den barocken da-lontano-Effekt in unterschiedlicher Weise für die italienische Oper nutzbar macht, war zwar für Rossini Ausgangspunkt für die eigene Fortentwicklung der banda, die innovative Kapazität dürfte von anderen Komponisten (und damit auch von Wagner) aber kaum genutzt worden sein, v.a. weil das recht erfolglose Stück kaum Aufführungen über Italien hinaus erlebte.

Wagner selbst betont die Vorbildhaftigkeit der Oper *Fernand Cortez* von Gasparo Spontini. Er berichtet vom Besuch einer Berliner Aufführung der Oper (weiter oben das Zitat im

¹³³ nach Richard Wagner, Sämtliche Werke, Band 3, III, herausgeben von Reinhard Strohm und Egon Voss

¹³⁴ herausgegeben von Philip Gossett, New York und London, 1980 (Garland Series)

¹³⁵ Vgl. Marcus Lippe, Rossinis opere serie, Stuttgart 2005, S. 147

größeren Zusammenhang) und schreibt „von der eigentümlichen Würde großer theatralischer Vorstellungen.“ Bereits oben wurde außerdem der Einfluss der Spontinischen Triumpfmärsche aus *Olimpie*, *Cortez* und *La Vestale* auf den *Rienzi* thematisiert. Doch so stark und so konkret auch die Weitung des Klangraumes und die Fernklangwirkung der französischen Bühnenbanda Wagner inspiriert haben¹³⁶: In keiner Oper Spontinis wird eine vollständige Schlacht dargestellt.

Meyerbeer dagegen kam bereits in seiner italienischen Oper *Il Crociato in Egitto* zu einer Bühnenmusikalischen Lösung einer Kampfszene: Den Kombattanten der ägyptischen und der Kreuzfahrer-Seite wird jeweils eine Banda zur Seite gestellt, die das Schlachtgeschehen auf offener Bühne musikalisch sekundieren, und durch Setzweise und Instrumentierung (die ägyptische Seite ist „janitscharisch“ besetzt) deutlich einer der beiden Gruppen zuzuordnen ist.

Doch auch im Vergleich mit all diesen Beispielen muß man beim „Kampfgetümmel“ im *Rienzi* durchaus von einer neuartigen Verwendung der banda sprechen. Bevor näher auf diese Neuartigkeit eingegangen wird, muss der Blick auf einen anderen möglichen Anknüpfungspunkt für Wagner gerichtet werden, nämlich auf das konzertante Genre der „Schlachtenmusiken“. Die musikalische Darstellung eines Kampfgeschehens hat als „Battaglia“ eine weit in das 16. Jahrhundert reichende Tradition¹³⁷, die noch und gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den zahlreichen „Schlachtenmusiken“ der (nach-)napoleonischen Zeit lebendig ist.¹³⁸ Wenn Wagner auch keine solche Battaglia komponierte, setzte er sich doch - und zwar gerade in der Zeit vor dem *Rienzi* - mit der symphonischen Form der Ouvertüre auseinander. Durch ihren Titel bekamen diese Werke programmatischen Charakter, und zwar vor allem spezifisch politischen Charakter. Kommt die erste Komposition dieser Gruppe, die Ouvertüre zu Theodor Apels historischem Drama *Columbus* von 1835, noch ohne kriegerische Elemente aus, haben die folgenden (zwei davon ausgeführt, eine nur gedanklich vorbereitet) einen wesentlich militärischen Konnotation. In der 1836 entstandenen Ouvertüre „Polonia“ verherrlicht Wagner den polnischen Freiheitskampf. Noch

¹³⁶ vgl. Arno Mungen, Wagner, Spontini und die Grand Opéra, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, Mainz 1999, S. 142f. Mungen betont besonders eine bestimmte dramaturgische Parallele zwischen beiden Opern: Während bei Wagner aus der Ferne das „Kriegsgewühl“ und auf der Bühne das Duett Adriano-Irene zu hören ist, findet in Spontinis „Cortez“ gleichzeitig ein Duett Cortez-Amazily und ein „Marche de Mexicains dans le lointain“ statt. Auch Jürgen Maehder sieht vor allem einen räumlich-akustischen Einfluß des *Cortez* auf *Rienzi*. Die Schlachtdarstellung hinter der Bühne muss sich aus anderen Quellen speisen. Vgl. Jürgen Maehder, Fernand Cortez in: Piper, Bd. 5, S. 778.

¹³⁷ vgl. Art. „Battaglia“ in Mgg/2 Bd. 1, Sp. 1294 von Werner Braun

¹³⁸ Die Darstellung dieser Gattung kann hier keinen Raum finden, es sei verwiesen auf die Studie von Karin Schulin, Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815, Tutzing 1986

viel später weist er (laut Cosima-Tagebüchern) auf den kriegerischen Massencharakter hin: „O, mit Militärmusik für's Volk, wie ich alles mir damals dachte, hätte sie sich prächtig gemacht und gewiss auch Effekt erzielt.“¹³⁹

Über die Ouvertüre *Rule Britannia* von 1837 und eine nicht ausgeführte weitere Ouvertüre *Napoleon* schreibt der Komponist in *Mein Leben*:

„`Rule Britannia` war ein weiterer Schritt in der Richtung dieses auf große Massenwirkung berechneten Genres; am Schluß derselben sollte zu dem an und für sich schon überreich besetzten Orchester noch eine starke Militärbande hinzutreten. [...] Zu diesen beiden Ouvertüren trug ich mich mit einem dritten Seitenstück, einer Ouvertüre mit dem Titel „Napoléon“: namentlich die Wahl der Effektmittel hierzu beschäftigte mich im voraus, und ich erwog in mir das ästhetische Dilemma, ob ich den vernichtenden Schicksalsschlag, welcher den französischen Kaiser in Rußland traf, durch einen Tam-tam-Schlag versinnlichen dürfte oder nicht. Ich glaube, es war besonders mein Skrupel über die Zulässigkeit dieses Schlages, der mich von der Ausführung meines Planes für jetzt abhielt.“¹⁴⁰

Die Ausführungen Wagners zeigen, dass die Beschäftigung mit der konzertanten Gattung der Ouvertüre nicht nur von der zeitlichen Nähe, sondern auch von der kompositorischen Problemlage her im *Rienzi* ihre Spuren hinterlassen haben könnte, und zwar thematisch gesehen gerade für die militärischen Szenen. Das gilt zunächst für die *Besetzung*, da für den Komponisten ja bereits das *Rule Britannia* „ein weiterer Schritt in der Richtung dieses auf große Massenwirkung berechneten Genres“ darstellt, was sich in starker Bläserbesetzung und Hinzuziehung der Banda ausdrückt, und zwar in dem Konzert-Genre ebenso wie im Opernfach.

Aber auch die ästhetischen Überlegungen zu *Napoléon* werfen ein Licht auf die Schlachtdarstellung im *Rienzi*. Wagner, so behauptet er zumindest in *Mein Leben*¹⁴¹, nahm von der Komposition des *Napoléon* Abstand, weil ihm der Einsatz des Tam-tam für die Niederlage nicht angebracht schien, und eine andere Lösung offensichtlich nicht gefunden werden konnte. Wie die Cosima-Tagebücher nahelegen, war es wohl der Geräuschanteil des Schlaginstrumentes, der ihn vom Einsatz des Tamtam abbrachte:

„Energisch soll die Musik sein, wir haben die Pauke, die Trompete, doch der Tam-Tam ist Barbarei, hier kommt alles auf die Sophrosyne der Griechen an, der Tamtam-Schlag nimmt der Musik alle Idealität.“¹⁴²

Egon Voss interpretiert diesen Tagebucheintrag ebenfalls in eine über den Tamtam-Schlag hinausgehende grundsätzlichere und ästhetische Richtung und meint, dass Wagner „über dem

¹³⁹ Cosima-Tagebücher 2, 857, anlässlich einer Aufführung der *Polonia*

¹⁴⁰ Wagner-Leben, S. 144

¹⁴¹ die Cosima-Tagebücher führen diese Überlegung weiter aus, Cosima-Tagebücher 1, 127

¹⁴² ebd.

Plan zur *Napoléon*-Ouvertüre Zweifel bekam an der Richtigkeit und künstlerischen Glaubwürdigkeit seiner hemmungslosen Tendenz zur 'großen Massenwirkung'.¹⁴³ Diese Überzeugung scheint Wagner auch in der *Rienzi*-Schlachtmusik weiter zu verfolgen, denn er verzichtet auch hier auf geräuschhafte Effekte wie Tam-Tam-Schläge oder Waffengeräusche (das Aufschlagen der Schilde geschieht nur in der *marcia*, und nur auf rhythmische fixierte Art, also nicht als Kampfhandlung), auch die Windmaschine wird nur zum Transport der banda-Musik eingesetzt (vgl. Regiebemerkung oben: „man muß deshalb auch die jedesmaligen Eintritte mit Sturmwind begleiten.“) Der Verzicht auf die Geräuschzitate zugunsten einer „Idealität“ weist schließlich auf den einmaligen Charakter der *Rienzi*-Schlachtmusik hin: Das von der banda gespielte Material, bzw. dessen Verarbeitung entspricht nicht mehr dem im tatsächlichen Alltag von Militärmusiken gespielten Material. So wird zwar gleich zu Beginn der Kampftruf „Santo Spirito“ gespielt, aber in einer Harmonisierung (zumeist in verminderten Septakkorden), die man nicht mehr als Zitat einer während der Schlacht tatsächlich erklingenden Militärmusik verstehen kann.¹⁴⁴

430 23
(auf dem Theater)

I. Ar - - men, denn Gott ge - beut mir die - se Pflicht!
(Wie von Windstößen hergetragen, hört man das Kriegsgewühl aus der Ferne.)

433
A. Adriano
- ßen hergetragen, hört man das Kriegsgewühl aus der Ferne.) Hörst du? Das ist das

¹⁴³ Egon Voss, Richard Wagner und die Instrumentalmusik, Wilhelmshaven 1977, S. 66

¹⁴⁴ Dieses und die nächsten beiden Notenbeispiel aus: Richard Wagner, *Rienzi*, Klavierauszug von Karl Klindworth, neu bearbeitet von Egon Voss, Mainz 1982

Die anderen Einwürfe setzen sich aus punktierten Signalrhythmen und Repetitionsmotiven zusammen, teilweise aus der „Schlachthymne“ stammend:

488
470 25

Chor der Frauen S.

fleh'n! O, blick auf

fleh'n! O, blick auf

ff

mf

p

(Hier macht Adriano, der sich bis jetzt von Irene loszuwinden suchte, eine heftige Bewegung zum Fliehen.)

474

Chor der Frauen S.

uns aus Him - mels - höh'n!

uns aus Him - mels - höh'n!

ff

478

26

ff

Irene

I. Un - sel - - ger! Sieh, es ist zu spät! Willst sinn - - los...

Auch hier drückt die Harmoniefolge zwar größte Dramatik aus, und der Effekt der abgerissenen, vom Wind hergetragenen Klänge ist eindrucksvoll und erweitert den akustischen Raum. Wagner wendet aber nicht die üblichen musikalischen Techniken der Bühnenmusik an, die den Bezug zur Alltagsrealität mit Zitaten (wie einem Militärsignal) oder mit Musik, die sich an die Realitätssituation anlehnt (wie einem Militärmarsch, der folgerichtig aus dem Opernkontext gelöst und im Alltag eingesetzt werden kann) herstellen. Dass diese Technik der Einfügung von „Realitätselementen“ kompositorisches Geschick verlangt und zu hochartifizialen Ergebnissen wie der Collage verschiedener Tänze in Mozarts *Don Giovanni* führen kann, steht außer Frage. Allein die hier angewandten Strategien, vor allem die der harmonischen Verfremdung, stammen eher aus dem Bereich der thematischen Verarbeitung, wie er in den symphonischen Gattungen des Konzertsaales gefunden wird.¹⁴⁵ Vor diesem Hintergrund kann man die Rolle der banda in der Schlachtmusik als experimentell bezeichnen; an den beschriebenen Stellen wird sie nicht mehr als naturalistischer Klangkörper der Bühnenhandlung, als „klingendes Requisite“ begriffen, sondern übernimmt die Funktion eines „Fernorchesters“ ohne Realitätscharakter.

Für die Darstellung des „Kriegsgewühls“ wählt Wagner also nicht den Weg, zwei bande gegeneinander spielen zu lassen (wie Meyerbeer im *Crociato in Egitto*, oder auch Beethoven in *Wellingtons Sieg*), er entscheidet sich auch nicht für die Möglichkeit (wie Meyerbeer noch 1849 zu Beginn des 3. Aktes des *Propheten*), kriegerische Trompetensignale entfernt blasen und beantworten zu lassen oder sonst wie die Musik auf die Bühne zu bringen, die während

¹⁴⁵ Anstöße für motivische Arbeit an militärisch konnotierten Themen könnte Wagner aus *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, das op. 91 des so verehrten Beethoven, gewonnen haben. Er hat das Werk selbst am 2. Mai 1835 in Magdeburg aufgeführt. Dieses Konzert muss für ihn denkwürdig gewesen sein, denn er beschreibt es nicht nur humorvoll in „Mein Leben“. Auch die Cosima-Tagebücher nehmen immer wieder darauf Bezug und zeigen, wie wichtig dem Komponisten Beethovens Schlachtengemälde war, das mit dem Marsch anhebt, dem Wagner eine ganze Ouvertüre widmet: *Rule Britannia*. In dem Konzert von 1835 wird daneben wiederum der Wunsch nach instrumentaler Masse deutlich, wurden doch „Trommeln und Signalhörner verdoppelt und verdreifacht“ (Wagner-Leben, S.107f.) Vgl. Dazu auch Egon Voss, Richard Wagner und die Instrumentalmusik, Wilhelmshaven 1977, S. 62f.

einer Schlacht zur Anfeuerung der Soldaten erklingen ist. Auch von Kampfgeräuschen nimmt er Abstand – es sei denn, man betont an der Bühnen-Schlachtmusik nur das Geräuschhafte, das, von der Sturmmaschine herbeigeweht, wie „allgemeiner Schlachtlärm“ klingen soll. Das wäre aber leichter mit Waffen-Schlagen, originalen Trompetensignalen und Kampfrufen zu bewerkstelligen gewesen.

Wagner verwendet nur *eine* banda-Gruppe, die zunächst auf der Bühne wie eine echte Militärkapelle agiert und einen Marsch spielt, die dann aber hinter der Bühne Motiv- und Akkordketten spielt. Diese werden zwar – rhythmisch, dynamisch und harmonisch – vom Hörer als Darstellung eines dramatischen Kampfes verstanden, aber mit Techniken erreicht, die aus der konzertanten Musik stammen und Bühnenmusiken eigentlich nicht zukommen – mit den Blasinstrumenten „alten Schlages“, also ohne Ventile, wäre die Stellen sowieso gar nicht ausführbar, weswegen öfters (z.B. im Takt 524) auf die Naturtrompeten ganz verzichtet werden muss.

Diese „Idealität“ der Schlachtdarstellung ist erkaufte mit dem Verlust des Realitätsbezuges der Bühnenbanda. Die Mittel der symphonischen Arbeit (motivische Verkürzung, harmonische Umdeutung auf der Bühne, nicht etwa durch das Grabenorchester), wie sie in programmhaft angelegten Werken (wie den Schlachtensymphonien) angebracht sind, führen insofern in eine ästhetische Sackgasse für Wagners dramatisches Schaffen, als er diesen Weg nach dem *Rienzi* nicht mehr einschlägt. Auch die anderen, oben erwähnten Techniken – etwa Signal-Zitate, die durch geschickte akustische Postierung oder massierte Besetzung effektiv ins Werkhafte der Opernkomposition erhoben werden – sind für ihn nicht das Mittel der Wahl. Es scheint, dass dieser Problempunkt für Wagner zum Ausgangspunkt für ein neues Überdenken eines Konzeptes für Bühnenmusik wurde. Eine Schlacht auf der Bühne hat er jedenfalls nicht mehr dargestellt. Wagners Interesse an der Erweiterung des akustischen Bühnenraumes wird dabei freilich nicht geringer, er wahrt allerdings den Bezug zur Funktionsebene der dramatischen Handlung deutlicher und wendet daher andere Mittel als die der thematischen Arbeit an. Dafür stellt die banda sul palco, wie sie – als Erbin der Harmoniemusik – die Opernpraxis ja nicht lange vor *Rienzi* erst für sich entdeckt und vor allem in Paris ausgebaut hatte, für ihn kein geeignetes Instrumentarium mehr dar. An ihre Stelle werden Gruppen gleicher Instrumente treten oder Einzelinstrumente treten, die ihren Ursprung in der Inzidenztradition des Schauspiels haben, von Wagner aber sehr innovativ gehandhabt werden.

Nach dem Kampf hört man die siegreichen Truppen unter Absingung ihrer Kampfhymne zurückkehren. Auch hier fehlt der Kommentar der Bühnenakteure nicht: „Schon schweigt der

Sturm; hört den Gesang!“ Das Herannahen aus der Ferne, das „gut markiert werden“ muss, wird mit Beteiligung aller verfügbaren Kräfte dargestellt: banda sul palco – Volles Grabenorchester – Männerchor hinter der Szene – Chor der Frauen – Solisten (Irene und Adriano). Kompakte Bandamusik in geschlossener Hymnenform löst die vorherigen „offenen“ Partikel der Schlachtmusik ab. Mit dem Herannahen der Soldaten und ihrer Blaskapelle kommt die Bühnenmusik wieder in ihr realitätsnahes Recht, eine Vereinigung mit dem Chor ist wieder möglich. Gleichzeitig geschieht eine fortwährende dynamische Steigerung durch das crescendo der Instrumente. Doch der Höhepunkt des genau bezeichneten Erscheinens des Kriegszuges wird nicht durch ein Tutti erzeugt, sondern durch das „Santo Spirito“-Motiv, allein von banda und Männerchor vorgetragen. Die auszeichnende Funktion der Bühnenmusik gegenüber der Grabenmusik wird dadurch noch einmal sinnfällig deutlich. Es ist zugleich das letzte Mal, dass die banda das „Santo Spirito“ intoniert; und damit markiert sie den dramatischen Wendepunkt im Schicksal Rienzis: Der Höhepunkt seines Aufstieges, der mörderische Triumph über alle nobili – ist gleichzeitig der Beginn des Abstieges, weil das Volk und die Kirchenführung sich angesichts der zahllosen Opfer von ihrem einstigen Helden abwendet. Die Strahl- und Neuerungskraft des „Santo Spirito“ ist der Kehrseite, einer Gewaltherrschaft, gewichen. Entsprechend hat die Siegesfanfare, die Rienzi „schnell und mit heftiger Gebärde“ als Antwort auf die diesbezüglichen Vorwürfe befiehlt, einen etwas aufgesetzten Charakter, vor allem im Vergleich mit dem inspirierten „Heilig-Geist“-Ruf.

830 *ad libitum* *(Rienzi gibt schnell und mit heftiger Gebärde das Zeichen zu einer Siegesfanfare.)*

A. *-schick, ge - mor - - - - det hat es uns-re Lie-be !*

ff *ff* *ff* (a.d. Th.)

834 *ff* *(Von hier an Glockengeläute in Es, G, B - - -)*

841

The image shows a musical score for a scene. It consists of three systems of staves. The first system (measures 830-833) features a vocal line (A.) with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *ff* and *ff* (a.d. Th.), and a tempo marking *ad libitum*. The second system (measures 834-840) continues the piano accompaniment with a *ff* marking and a note about bells. The third system (measures 841-843) shows further piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8.

Diese Siegesfanfare ist der letzte banda-Einsatz. Das Santo-Spirito-Motiv verschwindet so von der Bühne, wie das, was es ausdrücken möchte, aus den Köpfen der Römer verschwindet. Ganz am Ende der Oper wird es in sehr verfremdeter Form im Grabenorchester den Brand des Kapitols begleiten, „während Rienzi sich [...], die Schlachthymne anstimmend, vom undankbaren, verführten Volke, zertrümmern lässt.“¹⁴⁶

4. Abkehr vom banda-Einsatz

Die banda als Militärmusik auf der Bühne findet ab der Komposition des *Holländer* keinen Platz mehr in Wagners musikdramatischen Werken. Das heißt freilich nicht, dass er an der Militärmusik als solcher kein Interesse mehr hatte. Aus Cosimas Tagebüchern geht hervor, dass in der alltäglichen Konversation das Blasorchester durchaus eine Rolle spielte, gerade auch in Bayreuth, wo aus dem nahen Hofgarten regelmäßig Militärmusikklänge bis in die Villa Wahnfried zu hören waren. So ist zu lesen:

„Es ist sehr schönes Wetter, R.[ichard] fordert mich auf, mit ihm um 1 Uhr im Hofgarten spazierenzugehen; wie die Militär-Musik erklingt, überrascht uns beide der bloße Klang aus der Ferne ganz überwältigend. `Was das für ein göttliches Ding ist, die Musik, wenn so ein Blas-Instrument erklingt, wie einem zu Mute wird´, dann lacht er und sagt: `So ein armer Soldat muß nun in Extase geraten.´“¹⁴⁷

Anlässlich solcher Eintragungen¹⁴⁸ wird deutlich, wie eindrucksvoll („überwältigend“, „göttliches Ding“, „in Extase“) für Wagner die Wirkung des Ensembles nach wie vor ist, wobei die Fernwirkung oft eigens genannt wird. Über die Banda-musik auf dem Markusplatz in Venedig schreibt der Komponist ähnlich beeindruckt von der alles „wie in brausender Verklärung den Lüften zutragende[n] Musik.“¹⁴⁹ Wagner möchte auch über Militärmusik einen Aufsatz veröffentlichen¹⁵⁰, ja er spricht sogar im Traum von ihr¹⁵¹.

In diesem Zusammenhang kommt Eugen Brixel zu dem Resultat, dass die „Sparte militärischer Blasmusik in Originalkompositionen und Transkriptionen, die jahrzehntelang deren Repertoire beherrschten, Wagner zu einem sehr wesentlichen Teil ihre künstlerische Emanzipation [verdanken]. Die Aufmerksamkeit und Anerkennung, die Richard Wagner zeitlebens der Militärmusik – und damit der Blasmusik schlechthin – zollte, verleiht dieser

¹⁴⁶ Wagner-SB Bd. 10, 169

¹⁴⁷ Cosima-Tagebücher 2, 630

¹⁴⁸ ähnlich z.B. Cosima-Tagebücher 2, 141

¹⁴⁹ Wagner-Leben 591

¹⁵⁰ Cosima-Tagebücher 2, 963

¹⁵¹ Cosima-Tagebücher 2, 264

Musizierform musikhistorische Bedeutung.¹⁵² War also Wagner noch bis in seine Bayreuther Zeit fasziniert vom Klangkörper der Militärkapelle und hat diesen etliche Originalkompositionen zugeordnet bzw. Bearbeitungen eigener Werke gutgeheißen, bleibt dennoch die Tatsache bestehen, dass er keine Militärbanda mehr in seinen Opern einsetzte, auch an Stellen, die dies hätten gerechtfertigt erscheinen lassen.

Der „Einzug der Gäste“ aus der Oper *Tannhäuser* etwa hätte in romantisch-historisierendem Charakter Anlass für eine banda sul palco gegeben: Höfisch-ritterliche Atmosphäre, Aufmarsch-Situation, Vereinigung mit dem Chor, Einlagecharakter. Als der Intendant der königlich preußischen Hofmusik, Friedrich Wilhelm von Redern, Wagner den Vorschlag machte, durch Transkription einiger Stücke für Militärmusik den *Tannhäuser* dem König nahezubringen, lehnte der Komponist zunächst zwar ab, schrieb aber ein Jahr später:

„[...] erlaube ich mir vorzüglich nur auf ein Stück aufmerksam zu machen, welches auch hier in Dresden auf Paraden sich recht gut ausgenommen hat: dies ist das erste Stück der 4ten Szene des zweiten Aktes (Einzug der Gäste auf Wartburg), - eine Art Marsch mit Chor – H-Dur, welcher sich auf entsprechende Art zu einer effektvollen Militair-Musiknummer verwenden lässt.“¹⁵³

Wenngleich sich also der entsprechende Abschnitt „effektiv“ für Militärkapelle bearbeiten lässt, wünscht Wagner doch keine solche auf der Bühne verwendet zu sehen. Über die Gründe schreibt der Komponist nichts Konkretes, doch lassen sich weitere verstreute Hinweise sammeln, die aufzeigen, dass die Abkehr von der Bühnenbanda letztlich konsequent ist, und zwar konsequent für das immer stärkere Bestreben Wagners, nicht die Tradition der französischen Grand opéra fortschreiben zu wollen, sondern zu einer eigenen Konzeption des Musikdramas zu gelangen.

Zu diesem Behuf setzte Wagner an mehreren Punkten an, die in verschiedenen Schriften, voran in *Oper und Drama* theoretisch begleitet und unter die Maxime gestellt wurden, dass die Mittel des Ausdrucks (also die Musik) dem Zweck des Ausdrucks (also dem dramatischen Zusammenhang) untergeordnet werden müssen. Bekanntermaßen gehören zu diesem Reformkonzept¹⁵⁴ z.B. die Aufgabe von Ballett und Chor, und – wie zu zeigen sein wird – auch der Verzicht auf Militärmusik auf der Bühne. Wie bereits eingangs erwähnt, berücksichtigt Wagner in seinen großen theoretischen Aufsätzen die Bühnenmusik weder vom Begriff noch von der Erscheinung her systematisch, so dass diesbezügliche Hinweise nur auf indirekte Weise gewonnen werden können.

¹⁵² Eugen Brixel, Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik, in: W. Suppan (Hg.), Kongressbericht Seggau 1983, Tutzing 1985 (= Alta Musica 8), S. 187

¹⁵³ Wagner-SB Bd. 2, 515

¹⁵⁴ Dieses Reformkonzept kann hier nicht im Detail erläutert werden; siehe dazu v.a. H. Kropfingers Kommentar zur Reclam Ausgabe von *Oper und Drama*, Stuttgart 1984.

In der Pariser Opernwelt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die banda offensichtlich ein Markenzeichen der Grand opéra. Betrachtet man die Werke dieses Zeitabschnittes, so zeigt sich eine starke Tendenz, dass die Militärmusik viel häufiger in den Räumen der „großen“ Oper Verwendung fand und seltener in der Opéra comique oder den anderen Häusern. Die Gegenbeispiele, in denen eine banda in der comique auftritt, werden von den Zeitgenossen als unpassend für diese Bühne bezeichnet (wenn auch nicht immer in erster Linie wegen der Bühnenmusik, sondern wegen des Sujets, doch hängt ja beides voneinander ab). Mehuls *Uthal* von 1806 etwa hält das *Journal de Paris* „passender für das Theater der Opéra als in der Rue Feydeau.“¹⁵⁵ Während diese Oper nur eine recht bescheiden ausgestattete banda fordert, treten in Meyerbeers *Etoile du Nord* 1854 zwei ausgewachsene Orchester auf und hinter der Bühne auf. Diese für die Opéra comique außergewöhnlich Besetzung erklärt sich wohl durch die Tatsache, dass es sich um eine Bearbeitung des *Feldlager in Schlesien* (Berlin 1844) handelt, für die Meyerbeer nicht auf die Militärmusik verzichten wollte. Sieghart Döhring schätzt sie treffend so ein: „Nicht wegen des Sujets also sprengt 'L'Etoile du nord' den Rahmen der Gattung, sondern wegen des aufwendigen musikalischen und szenischen Apparats, der das Werk streckenweise, vor allem im II. Akt, als Grand opéra mit Dialogen erscheinen läßt.“¹⁵⁶ Auf der anderen Seite gibt es kaum eine Grand opéra ohne mindestens ein Bühnenorchester.

Wagners Abwendung vom Ideal der französischen großen Oper in Paris – und auch von der historischen Oper – zog insofern konsequenterweise auch eine Abwendung von der Militärbanda nach sich, als sie als ein Markenzeichen der zeitgenössischen Werke für diese Bühne gelten konnte. Dieser zunächst äußerlich wirkende Zusammenhang spiegelt sich in poetologischen Neuausrichtungen Wagners wider. Die Absehbarkeit und Normierung der Aufmarschsituation, wie sie ein banda-Marsch – zumindest nach Wagners Vorstellung – evoziert, widerspricht seiner immer deutlicher werdenden Forderung nach „Natürlichkeit“ der Darstellung. Selbst für eine rein militärische Marschszene wie die Heersammlung im *Lohengrin* fordert Wagner:

„Vor allem möge darauf gesehen werden, daß dieses Zusammentreffen von Heerhaufen ja nicht auf maschinenhaft regelmäßige Marschweise geschehe, wie es sich von der Wachtparade meistens auf die Bühne verpflanzt hat. Soviel individuelles Leben wie möglich!“¹⁵⁷

¹⁵⁵ Zitiert nach Piper, Bd. 4, S. 46

¹⁵⁶ Piper, Bd. 4, S. 153. Meyerbeers nächste Oper (*Le Pardon de Ploermel*, 1859) ist original für die opéra comique komponiert und verzichtet wieder auf die banda.

¹⁵⁷ Wagner-SuD Bd. 16, 72

Wagner stellt durchaus seine eigene Musik den sonst herrschenden *marcie* gegenüber, wie z.B. in seinem Aufsatz *Über die Aufführung des 'Tannhäuser'*:

„Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste in die Sängersalle (Akt II Scene IV) so ausgeführt wird, daß ein Chor- und Statistenpersonal paarweise aufmarschiert, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch geordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Koulissen entlang aufstellt, so bitte ich nur, daß man hierzu auch irgend einen Marsch aus 'Norma' oder 'Belisar', nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freiesten Formen, nachgeahmt sein; fern sei jene peinliche Regelmäßigkeit der sonst herkömmlichen Marschordnungen.“¹⁵⁸

Mit *Norma* von Bellini und *Belisar* von Donizetti wählt Wagner zwei Beispiele, die mit groß besetzten *bande sul palco* aufwarten können. Seine Musik dagegen – „im Orchester“ (!) zu spielen – verbietet es der Regie offensichtlich aus sich heraus, eine soldatische Aufmarschszene dazu zu inszenieren – was Wagner aber nicht davon abhält, zu behaupten, eine Bearbeitung des „Einzuges der Gäste“ könnte in Bearbeitung für Militärorchester durchaus Effekt machen (siehe oben). Den Unterschied zwischen „edelsten und freiesten Formen“ auf der Bühne und dem Marschieren auf dem Exerzierhof – zu den gleichen Noten – macht offensichtlich der historisierende Bühnenkontext und damit die Besetzung, und hier entscheidet sich Wagner gegen die *banda sul palco*.

Bereits im Zusammenhang mit der Frage, warum Wagner die *Rienzi*-banda ohne Holzbläser besetzte, wurde der Punkt der historischen Stimmigkeit genannt: Nicht nur in die antike Welt der *Vestalin*¹⁵⁹, auch in die mittelalterliche Welt z.B. Tannhäusers passen Klarinetten auf der Bühne eher schlecht, geschweige denn Saxhörner bzw. Saxophone, die Wagner ja bei seiner Pariser Tannhäuser-Inszenierung unter Protest einsetzen musste¹⁶⁰. Die Szenen, die als im Mittelalter stattfindend gedacht werden, müssen also auch von der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit her mit entsprechenden Instrumenten auf der Bühne bedacht werden. Im Falle des *Tannhäuser* sind das im ersten Akt, passend zur Jagdszene, zwölf Waldhörner, im zweiten Akt zwölf Trompeten in höfischer Atmosphäre. Dieses stimmige Konzept wird durchbrochen vom Bühnenorchester im Hörselberg. Dieses verzichtet zwar auf die spezifischen Militär-banda-Instrumente wie Trommel, Piccoloflöte oder Trompete. Offensichtlich war es aber der antike bzw. gar überzeitliche Charakter, der relativ moderne Instrumente wie Klarinetten im Venusberg möglich machte. Auf die dramaturgische Ebene

¹⁵⁸ Wagner-SuD Bd. 5, 147

¹⁵⁹ Vgl. Fetis Kommentar zu Spontinis *banda* weiter oben

¹⁶⁰ Wagner-Leben, S. 646

übertragen heißt das, dass die Versuchungen der fleischlichen Liebe in einem historisch nicht konkretisierten Raum stattfinden und die Besetzung des Bühnenorchesters entsprechend frei ist. So mag der Umstand der historischen Stimmigkeit ein Grund für eine Abkehr von der banda sein, aber sicher nicht der Hauptgrund.

So vehement Wagner sich auch gegen die neuen französischen Saxinstrumente wehrte, so selbstverständlich rechnet er mit der Verwendung gängiger oder neuentwickelter Instrumente aus den Militärkapellen vor Ort, weil seine Besetzungsvorgaben häufig über die Möglichkeiten der Opernorchester hinausgingen. Dass aus den Garnisons-Banden Bläser rekrutiert werden, betrifft übrigens auch den Orchestergraben. So schreibt Wagner an Wendelin Weissheimer 1862 über das Ringorchester:

„Bester Wendelin! Was fällt Ihnen ein, daß die Instrumentation im `Rheingold´ usw. geändert werden soll? Keine Idee! Alles bleibt, wie es ist; die Tuben, wenn auch unter anderem Namen, find ich überall namentlich in Wien beim Militär.“¹⁶¹

Bereits in „Über die Aufführung des „Tannhäuser““ weist er auf die Garnisonskapellen als Träger der Bühnenmusik hin:

„Für die Scene habe ich ungewohntere Anforderungen an die musikalische Ausstattung gemacht. Wenn ich auf der möglichst genauen Beachtung meiner Vorschriften in Bezug auf die Theaternmusik bestehe, so berechtigt mich dazu die Kenntniß des Umstandes, daß in allen bedeutenden Städten Deutschlands stark und gut besetzte Musikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden sind, aus denen recht wohl das zum `Tannhäuser´ nöthige Theaternmusikkorps kombinirt werden kann.“¹⁶²

Die Formulierung, dass die Bühnenmusik „kombinirt“ wird, weist auf einen wichtigen Unterschied zwischen den Bühnenensembles in *Liebesverbot* und *Rienzi* einerseits und *Tannhäuser* und *Lohengrin* andererseits hin: Während in den beiden ersten Opern quasi komplette Militär-Banden auftraten und zünftige Märsche bliesen, tritt in den folgenden Werken der soldatische Charakter völlig zurück, so dass zur näheren Unterscheidung nicht mehr von „banda sul palco“ sondern von „Orchester auf der Bühne“ gesprochen werden sollte. Die Veränderung liegt zunächst in der „kombinirten“ Besetzung begründet. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass im Venusberg-Bühnenorchester die typischen starken Militärintstrumente fehlen; dazu fügte Wagner für die Pariser und Wiener Fassung noch eine Bühnenharfe bei. Auch im *Lohengrin*-Brautzug (Akt III) erhält das Bühnenorchester durch die Harfe einen typischen Klang. Wenn man so will, stellen diese beiden Opern einen gewissen Übergang dar, insofern sie zwar noch gemischt besetzte Orchester auf der Bühne beinhalten, sich von der Besetzung und vom szenischen Zusammenhang her aber vom

¹⁶¹ Wagner-SB Bd. 14, 298

¹⁶² Wagner-SuD Bd. 5, 145

militärischen Kontext entfernen. Die für eine banda prädestinierten Szenen (der Einzug der Gäste im *Tannhäuser*, die Heersammlung im *Lohengrin*) verwirklicht Wagner dagegen nun mit Hauptorchester oder mit der von da an typischen Besetzung vieler gleicher Instrumente. Nach dem *Lohengrin* setzt er nur noch diese letztgenannte Besetzung ein und verzichtet ganz auf gemischte Ensembles auf der Bühne. Schon darin ist ein wesentlicher Unterschied zu den gleichzeitig entstehenden Grand opéras v.a. Meyerbeers zu erkennen.

Die Zäsur der Bühnenorchester zwischen *Lohengrin* und der Ringdichtung bzw. der TristanKomposition fällt zusammen mit der sogenannten „theoretischen Phase“, in der Wagner in den „Exilschriften“ in der Vergangenheit Erlebtes und Komponiertes aufarbeitet und versucht, zukünftige Werke auf eine neue historische und konzeptionelle Grundlage zu stellen. Es liegt also nahe, den Verzicht auf die banda in engen Zusammenhang mit Wagners Nachdenken über eigenes und fremdes Komponieren zu stellen. Dieser Verzicht liegt auf der Linie seiner Maxime, dass die Musik als Mittel des Ausdrucks sich dem Zweck, nämlich dem Drama unterzuordnen habe. Nach Wagners Darstellung im ersten Teil von *Oper und Drama* nimmt der „moderne“ Komponist das Libretto höchstens als Vorlage, um möglichst viele seiner musikalischen Mittel möglichst glänzend einsetzen zu können.

„Dieser Wahnsinn ist der Eifer des Musikers, alles das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt (...) Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armut gebracht, in der uns jetzt die Meyerbeersche Opernmusik erscheint.“¹⁶³

Wagner postuliert dagegen für sich, vom Drama als Stoffvorlage auszugehen und die musikalische Gestaltung dem entsprechend anzulegen. Die Anlehnung an Maßstäbe des Schauspiels (z.B. durchgehende Dialogisierung, Einteilung in Szenen, Streben nach „Natürlichkeit“, Verzicht auf das Ballett), die Wagner z.B. in *Oper und Drama* sucht, lässt ihn Mittel und Besetzungen wählen, die nicht vom Tableau-denken, sondern von dramatischer Notwendigkeit her passend erscheinen und wendiger eingesetzt werden als eine große banda. (Dass Wagner diese Entwicklung als „naturnotwendig“ und „einzig wahr“ bezeichnet, hindert ihn bekanntlich nicht daran, einige seiner Maximalforderungen wieder zu revidieren und z. B. den Einsatz des Chores wieder zuzulassen. Bei der Absage an die banda – obwohl expressis verbis nie ausgesprochen – war er allerdings konsequent.) Für die banda gilt offenbar dasselbe Verdikt wie für den Chor, mit dem sie den Charakter der Masse teilt:

¹⁶³ Oper und Drama, herausgegeben von Klaus Kropffinger, Stuttgart 1994, S. 108

„Selbst der bisher in der Oper verwendete *Chor* wird [...] in *unsrem* Drama verschwinden zu haben; auch *er* ist nur von lebendig überzeugender Wirkung im Drama, wenn ihm die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird. Eine Masse kann uns nie interessiern, sondern nur verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Teilnahme fesseln.“¹⁶⁴

An diesen Gedanken über Masse und Individualität schließt sich noch ein letzter Gesichtspunkt an: Es ist zu bedenken, dass die Verweiskraft der Bühnenmusik in hohem Masse durch die Wahl des Instrumentes gewährleistet wird, und erst in zweiter Linie durch die Melodiegebung (die infolgedessen für überlieferte Formen und Tonverläufe sehr offen ist). Das Instrument selbst und sein Auftritt auf der Bühne geben schon den Tenor des Inzidenzzweckes vor, weswegen seine Zuweisung zu bestimmten Personen und Situationen quasi von vorneherein feststeht. So ist es geradezu undenkbar, dass sich ein Hirt auf der Bühne im Spiel der Trompete oder der Harfe übt: Der pastoralen Sphäre ist die Schalmel bzw. ein ähnliches modernes Instrument eindeutig zugeordnet. Auch hier sind Gründe des Sujets also wichtig für das Fehlen der banda. Doch darüber hinaus fällt bei der banda auf, dass die Besetzung außerordentlich gemischt ist. Die Vereinigung aller Blech- und Holzbläser und der Umfang von höchster bis tiefster Lage nehmen dem Einzelinstrument die Verweiskraft, die in seiner individuellen Form und Klanggebung liegen. Das Ergebnis ist in Wagners Ohren wohl auch eher das der „bloß massenhafte[n] Kundgebung“, denn bei der banda sul palco kommt es in ihrer historischen Entwicklung nicht zu einer neuen „genau unterscheidbaren“ Klangcharakteristik. (Das liegt auf der einen Seite an der Tendenz, jeweils die neuesten Entwicklungen des Instrumentenbaues in die Militärmusik einzubeziehen. Auf der anderen Seite muss sich auch die Ausführung bestehender Partituren nach den örtlichen Besetzungsmöglichkeiten richten.)

Die Entscheidung Wagners, im *Rienzi* auf Holz in der banda zu verzichten, wird vor diesem Hintergrund plausibel. Folgerichtig geht er dann den Weg des gleichbesetzten Ensembles, das die Verweiskraft der Instrumentencharakteristik und ihrer Klangkonnotation potenziert und so die postulierte Deutlichkeit und fesselnde „Teilnahme“ ermöglicht. Im Unterschied zur Grabeninstrumentation, in der Wagner die Mischklangtechniken und Klangkombinationen zu bis dahin unerhörten Ergebnissen im Dienste der Präzisierung des Ausdrucks führt, legt er für die „typische“ Bühnenmusik diesen anderen Maßstab der „genauen Unterscheidbarkeit“ an. Nimmt man die gesammelten Details im Zusammenhang, wird deutlich, warum Wagner auf die banda sul palco nach *Rienzi* im militärischen Sinne und nach dem *Lohengrin* auch in der Form eines Bühnenorchesters verzichtet: Auf der einen Seite war die Assoziation der banda

¹⁶⁴ Ebd., S. 317

mit dem Genre der prächtigen Grand opéra sehr stark. Auf der anderen Seite waren unter dem Paradigma des „Dramas als Zweck der Oper“ die Requisiten der Schauspielmusik die Mittel der Wahl. Die Topoi dieser Inzidenz-Requisiten und ihre Rolle in Wagners Musikdramen sind daher im Folgenden im Einzelnen, wenn auch nicht in der Ausführlichkeit des „Sonderfalles banda“ darzustellen.

II Inzidenzmusik

1. Abgrenzung der banda-Musik von der Inzidenzmusik

Die geschichtliche Entwicklung der banda sul palco und ihre Funktionen innerhalb der Oper, wie sie im vorigen Kapitel skizziert wurden, zeigen, dass sie als Sonderform der Inzidenzmusik betrachtet werden kann. Einiges spricht aber für eine separate Betrachtung von banda- und Inzidenzmusik. Bevor dafür Argumente gesammelt werden, muss auch hier eine kurze Begriffsklärung vorausgehen.

Für die Schauspiel- und Bühnenmusik schlägt Detlef Altenburg an den verschiedensten Stellen¹⁶⁵ eine dreifache Einteilung vor. Während die Rahmenmusiken (Einleitungen, Nachspiele, Zwischenaktmusiken) oft nur losen Zusammenhang mit der Dramenhandlung haben, bedingt das Schauspiel selbst an gewissen Stellen das Erklingen von Musik; das ist die Inzidenzmusik im engen und hier gemeinten Sinne. Schließlich kann eine dritte Kategorie unterschieden werden, die „metaphysische“ Musik, in der Musik einen irrealen Raum öffnet. (Diese dritte Kategorie wird bei Altenburg nur angedeutet und vor allem am Beispiel der Feenwelt in Mendelssohns *Sommernachtstraum* exemplifiziert. Vorliegende Arbeit versucht in eine ähnliche Richtung etliche Wagnersche Bühnenmusiken als „transzendierende“ Musiken zu verstehen.)

Nach dieser Einteilung kann kein Zweifel bestehen, dass die banda unter die Inzidenzmusik zu subsumieren ist. Allerdings kommt die banda im Sprechdrama – für dieses ist Altenburgs Einteilung zunächst gedacht, wird allerdings auch auf die Oper übertragen – nur vereinzelt vor¹⁶⁶. Auch eigens komponierte Schauspielmusiken verzichten auf eine Bühnenbanda opernhafte Ausmaße.

Beethovens *Die Trommel gerühret* aus der *Egmont*-Musik z.B. ist zwar mit klanglichen Reminiszenzen an Militärmusik durchsetzt (mit den Solostellen der Trommel, den Piccolo-Pfiffen, der teilweisen Beschränkung auf die Bläser), von einem banda-Auftritt auf der Bühne kann aber gar nicht die Rede sein. Für eine Realisierung auf den Bühnenbrettern selbst konnte man sich offensichtlich nur die klassischen Instrumente der Inzidenzmusik vorstellen, bei

¹⁶⁵ Z.B.: Von den Schubladen der Wissenschaft – Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter; in: Helen Geyer u.a. (Hg.), „Denn in jenen Tönen lebt es“, Wolfgang Marggraf zum 65., Weimar 1999. Außerdem: Artikel „Schauspielmusik“ in: MGG/2, sowie: Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert; in: Bayerdörfer (Hg.), Stimmen, Klänge, Töne, Tübingen 2002

¹⁶⁶ Eines der wenigen Beispiele findet sich in William Shakespeares *King Henry VI.*, wo im dritten Teil des Dramas (V. Akt, 1. Szene) drei, freilich eher klein besetzte Militärmusiken auftreten.

einer Liederinlage wie dieser beispielsweise die Gitarre. Das verdeutlicht eine Anekdote, die Antonie Adamberger, das erste Wiener Klärchen, berichtet:

„Einer der älteren Herren meinte, man solle die Lieder, welche der Meister auf die Begleitung des Effekts mit dem Orchester gesetzt hatte, in der Szene nur mit einer Gitarre begleiten. Da drehte er [Beethoven] äußerst komisch den Kopf herüber und sagte mit flammenden Blick: `Der versteht`s!`“¹⁶⁷

In eine ähnliche Stoßrichtung zielt die Kritik E.T.A. Hoffmanns, der klarstellt, dass bereits die Szenenanlage eine große Besetzung verbietet:

„Denn im Schauspiel soll das Lied wirklich ein Lied sein, wie man es wohl im Leben vernimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes den eigentlich beabsichtigten Effekt des Ganzen. Hört man daher, wenn Klärchen im stillen Haus ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchens singt, beides wirklich, so ist es, als würde man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgewiesen in ein freies Blachfeld, auf dem Brackenburg und Klärchen in weiter Ferne verschwinden. Rez. Würde zu solchen, in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.“¹⁶⁸

Widersprechen bei Klärchens Lied schon dramaturgische Tatsachen einer grossbesetzten banda, so ist auch bei tatsächlichen Militärauftritten kaum von einer großen Schar an Musikern auf der Bühne auszugehen. Aus dem in reichem Maße von Franz Mirow zusammengetragenen Material¹⁶⁹ wird deutlich, dass die zur Umrahmung von Schauspielen eingesetzten Musiker von der Anzahl her – im Vergleich mit dem Dienst an Hof und Oper – wenige waren und die auf der Szene aufspielenden Bläser noch einmal weniger¹⁷⁰. Als Bühnenphänomen ist die banda, vor allem in ihrer reichbesetzten Form, also durchaus ein Opernspezifikum. Sie übernimmt, wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat, neben der Inzidenzfunktion ja auch noch andere Aufgaben, indem sie etwa im großangelegten Tableau eine spezifische akustische und visuelle Position erhält. Mit ihrer Tendenz zur Massenhaftigkeit des Auftritts und zur Klangmassierung könnte sich die banda auch leicht in den Vordergrund spielen und würde die Balance zur menschlichen Stimme im Sprechdrama gefährden. Der Vorrang des Wortes weist der Inzidenzmusik im Sprechdrama für gewöhnlich eine untergeordnete Rolle zu, die mit dem Auftritt einer ausgewachsenen banda schwer in Einklang zu bringen ist. Ein Indiz dafür ist auch die bereits erwähnte Beobachtung, dass die

¹⁶⁷ Zitiert nach Beethoven, Egmont, London o.J. (Eulenburg-Taschenpartitur), S. V.

¹⁶⁸ E.T.A. Hoffmann, Werke, herausgegeben von G. Ellinger, Berlin 1912, S. 145ff.

¹⁶⁹ Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit, Berlin 1923, S. 86ff. et passim. Franz Mirows Erlanger Dissertation ist, so wie Adolf Abers „Musik im Schauspiel“, trotz seines hohen Alters noch immer unersetzt.

¹⁷⁰ Ebd. S. 55. Auch die neueste Forschung (Beate Agnes Schmidt, Musik in Goethes Faust, Sinzig 2006, S. 46) betont die Niederrangigkeit des Musikdienstes auf der Bühne, vor allem der Opernbühne, stützt sich aber immer noch auf Mirows Arbeit.

banda in Paris zum überwiegenden Teil in der Grand opéra zu finden war und in der Opéra comique – die schon durch die gesprochenen Dialoge ihre nähere Verwandtschaft zum Schauspiel zeigt – teils als Fremdkörper angesehen wurde.

Aus dieser Warte wird deutlich, warum die banda als Opernphänomen einzeln betrachtet werden kann. Bei der Untersuchung der *Wagnerschen* Bühnenmusiken und ihrer Traditionsstränge scheint diese Abgrenzung aber geradezu unerlässlich, und zwar aus einem weiteren Grund: Wagner benutzte die banda nur in einem bestimmten, und zwar frühen Stadium seiner Werke. (Gründe für diese Abkehr wurden bereits am Ende des vorigen Kapitels vermerkt.) Inzidenzmusik dagegen, wie sie Oper und Schauspiel als gemeinsame Tradition kennen, findet sich beim Komponisten von seinem ersten bis hin zu seinem letzten Werk. In diesem Kapitel ist aufzuzeigen, inwiefern sich Wagner der Inzidenztradition von Wort- und Tondrama anschließt, und wo er die vorgefundenen Gattungskonventionen modifiziert. Wie die Durchsicht aller Wagnerpartituren gezeigt hat, spielt – verglichen mit allen Bühneninstrumenten – die Trompete eine überragende Rolle, sowohl was die Anzahl ihrer Einsätze, als auch, was die Vielfalt ihrer Funktionen betrifft

2. Inzidenztraditionen

Eine systematische Darstellung der Schauspielmusik, vor allem in ihrer Ausprägung als Inzidenz fehlt. Weder von musik- noch von theaterwissenschaftlicher Seite gibt es eine umfassende Zusammenschau dieses im Überschneidungsfeld der beiden Wissenschaften angesiedelten Phänomens. Das liegt nicht zuletzt in der Schwierigkeit begründet, die Schauspielmusik im immer noch gängigen Koordinatensystem autonomer und absoluter Musik recht zu verorten. Hedwig Meier macht dafür die „divergierenden musik- und theaterwissenschaftlichen Werkbegriffe“ verantwortlich.¹⁷¹ Dabei könnte die Wechselbeziehung zwischen Oper und Theater an diesem Punkt gut untersucht werden, denn die emblematischen Codierungen der Instrumente stimmen für beide Bereiche seit Beginn der Operngeschichte überein.

Dieses Repertoire an Bühneninstrumenten ist, wie Adolf Aber in seinem immer noch unentbehrlichen und unersetzten Überblickswerk *Die Musik im Schauspiel*¹⁷² schreibt, bereits

¹⁷¹ Siehe dazu Hedwig Meier, *Die Schaubühne als musikalische Anstalt*, Bielefeld 1999, S. 11. Hedwig Meiers Ansatz einer Einteilung wird, ebenso wie andere Vorschläge zur Systematisierung von Inzidenzmusik neuerdings von Beate Agnes Schmidt (*Musik in Goethes Faust*, Sinzig 2006, S. 75f.) kritisiert.

¹⁷² Leipzig 1926.

im dramatischen Schaffen William Shakespeares mustergültig verwendet und nahezu komplett vorhanden; im weiteren geschichtlichen Verlauf wurde dieses Repertoire nur vereinzelt ergänzt. Die Liste der Inzidenzinstrumente, die Aber anhand des Werkes Shakespeares aufstellt¹⁷³, zeigt, dass in dem universellen und vielfach zum Vorbild gewordenen Schaffen des englischen Dramatikers (von der Bedeutung, die Shakespeare für Wagner hatte, sprechen die Cosima-Tagebücher passim Bände) nahezu alle auch von Wagner eingesetzten Bühneninstrumente vertreten sind: Trompete, Trommel, Horn, Flöte, Schalmel/Oboe, Posaune, Laute, Glocke. Einen detaillierten Gesamtüberblick über die Geschichte der Bühnenmusik kann auch diese Arbeit nicht geben. Vielmehr werden die einzelnen Inzidenzinstrumente mit exemplarischen Beispielen beschrieben, um aufzuzeigen, wo sich Wagner an die überkommenen Traditionen anlehnt und wo nicht.

Die Trompete

Die Trompete tritt auf der Bühne zumeist im Zusammenhang mit dem Herrscher, also als Insignie der Macht¹⁷⁴, auf. Ihr weithin hörbarer Klang und die metallene Tonfärbung macht sie geeignet, herrschaftliche Ankündigungen durch den Herold einzuleiten und ihren rechtlichen Status zu unterstreichen¹⁷⁵. Schließlich verbindet sich mit der Trompete die Sphäre alles Militärischen. Bezogen auf Personen ist daher der Einsatz dieses Instrumentes vor allem angezeigt bei: Herrscher – Herold – Soldaten. Zahllose Anweisungen u. a. in den Königsdramen Shakespeares belegen diesen Gebrauch, der auch für die Oper gängige Praxis wurde. Einige wenige Beispiele mögen deutlich machen, wie sich die Komponisten unterschiedlichster Epochen der Verweiskraft der Trompete bedienen. 1687 wurde in München die Oper *Alarico il baltha* von Agostino Steffani¹⁷⁶ uraufgeführt. In der zweiten Szene des zweiten Aktes kündigen drei hinter der Szene positionierte Trompeten („Trombe di dentro“) – samt Pauken, die offensichtlich im Orchestergraben positioniert sind – das erneute Aufklappen der Kämpfe zwischen Römern und Goten an. Die sechs dreistimmigen Takte erklingen zweimal kurz hintereinander. Dieses mehrmalige Auftreten einer signalartigen Bühnenmusik ist häufig zu beobachten und korreliert mit einer entsprechenden Kürze der Erscheinung (die schiere Kürze auch der größer besetzten Trompeteninzenz ist, neben der Besetzung, ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zum Auftritt der banda). Ebenso typisch ist

¹⁷³ Siehe ebd. S. 36 ff. Ähnliche Zusammenstellungen sind häufiger zu finden, doch kaum so vollständig wie bei Aber; z.B. bei Hermann Fähnrich, Christopher Marlowes Beitrag zur Bühnenmusik der Elisabethaner, in: Die Musikforschung 22/1969, S. 275; siehe auch Detlef Altenburg, Artikel „Schauspielmusik“, in: MGG/2

¹⁷⁴ Vgl. dazu Sabine Zak, Musik als „Ehr und Zier“, Neuss 1979, Abschnitt „Trompeten als Insignie“, S. 51ff.

¹⁷⁵ Siehe ebd. S. 37

¹⁷⁶ Herausgegeben von Hugo Riemann in der Reihe Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Leipzig 1911

es, dass das akustische Signal Auslöser für einen Kommentar oder eine Frage eines Darstellers wird. In diesem Fall ist es Kaiser Honorius, der auf die Bühnenmusik reagiert: „Má, qual suon mi ferisce?“ Mit solchen Reaktionen werden die Bühneninstrumente direkt in die Handlungsebene integriert, und die Trompeter – falls sichtbar – in die Rolle von Schauspielern oder zumindest Statisten gerückt. Die tatsächliche musikalische Formulierung nimmt hier eine marschartige Gestalt an. Noch häufiger sind aber reine Dreiklangsbrechungen, wie im folgenden Beispiel:

Suono di Trombe per assalto

The image shows a musical score for three instruments: Tromba I, Tromba II, and Timpani. The title is 'Suono di Trombe per assalto'. The score is written in 2/4 time and G major. Tromba I and II play a melodic line of eighth notes, while the Timpani plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score consists of three measures, with a fermata over the final note of each instrument in the third measure.

In diesem Ausschnitt aus Georg Friedrich Händels Oper *Deidamia*¹⁷⁷, komponiert 1740, wird ebenfalls ein kriegerischer Angriff angekündigt („Suono di Trombe per assalto“). Allerdings handelt es sich in diesem Fall um eine List des Ulisse: Das von ihm veranlasste Trompetensignal bringt Achille, der sich in Frauenkleidern als Pirra verkleidet hat, spontan dazu, zum Schwert zu greifen und sich dadurch zu verraten. Weil es sich um einen Überraschungscoup handelt, ertönt das Signal nur einmal. Es wird von Achille mit „Che fia ciò?“ aufgenommen und von zwei Trompeten zweistimmig ausgeführt.

Dass beide Beispiele im soldatischen Zusammenhang stehen ist kein Zufall, denn in der überwiegenden Zahl der Fälle ist der Trompetenklang kriegerischen Szenen vorbehalten; die Ankunft des Herrschers dagegen wird offensichtlich häufiger im Schauspiel als in der Oper durch Trompeten angezeigt. Da Händel kaum Bühnenmusik in seinen Opern vorschreibt, kann die Betrachtung für diesen Sachverhalt zumindest auf die Verwendung der Trompeten im Hauptorchester gerichtet werden, zum Beispiel in *Riccardo Primo*. Trotz etlicher, auch überraschender Auftritte des Königs, erklingen die Trompeten erst gegen Ende des Stückes, in der „Bellicosa sinfonia“¹⁷⁸. In ähnlicher Weise wird in *Serse* nicht der Chor des Herrscherlobs mit Trompete unterstützt, sehr wohl aber der Waffen-Chor.

¹⁷⁷ Hallische Händelausgabe, Serie II: Opern, Band 41, hg. von Terence Best, Kassel usw. 2001, S. 174

¹⁷⁸ Hallische Händelausgabe, Serie II: Opern, Band 20, herausgegeben von Terence Best, Kassel usw. 2005

Auch eines der von Wagner bis zu seinem Lebensende am meisten geschätzten Werke¹⁷⁹, die Oper *Joseph* von Étienne Nicolas Méhul, aus dem Jahr 1807, zeigt diese schlichte zweistimmige Form, mehrfach wiederholt.¹⁸⁰

Tatsächlich einstimmige Beispiele finden sich seltener als mehrstimmige. Am bekanntesten ist wohl das erlösende Trompetensignal in Beethovens *Fidelio* und dieses kündigt nun nicht ein Waffenheer, sondern den rettenden Minister an. Auch hier wird das Signal zweimal angestimmt und besteht aus reinen Akkordbrechungen. Eine ganz ähnliche Gestalt zeigt der Auftritt der Bühnentrompete in Cherubinis *Lodoiska*¹⁸¹, die bereits 1791 entstand:

*Varhel na tirer la sonette du Pont levis; une
Trompette parait un moment après sur le rempart;
Moreski lui fait signe de sonner ce qu'il exécute.*

Trompette en Mi ♯ la partie de Timballe se trouve a la fin au Renvoy ♯

Cors en Ut

Cors en Sol

Trompettes en Ut

Oboe et Clarinettes

Flauti

WF

Violas

¹⁷⁹ Vgl. Cosima-Tagebücher vom 22.6. 1872 oder 4.3.1874 u.a.

¹⁸⁰ Faksimile-Edition in der Garland-Reihe „Early Romantic Opera“, New York 1979, S. 94

¹⁸¹ Faksimile-Edition in der Garland-Reihe „Early Romantic Opera“, New York 1978

Das Signal, bei Beethoven als entscheidender Wendepunkt eingesetzt, spielt hier für den dramatischen Fortgang allerdings kaum eine Rolle. Es ist die Antwort auf das Klingelzeichen Varbels, der mit seinem Gebieter Floreski in die Burg Dourlinskis eintreten will. Viele weitere Beispiele, für die hier kein Platz zur Aufzählung ist¹⁸², zeigen, wie stabil die Erscheinungsform des Trompetensignals über die ganze Operngeschichte hinweg bleibt. Als Zitat aus der Alltagswelt wurde ihr Tonfall für Sujets aus der Antike ebenso verwendet wie für die neuzeitliche und zeitgenössische Umgebung.

Bereits in Wagners erster Oper, *Die Feen*, taucht ein Paar Bühnentrompeten auf. Auch hier ist der Einsatz kriegerisch motiviert: Sie leiten den Siegeschor ein, der die erfolgreiche Verteidigung Tramonds am Ende des 2. Aktes bejubelt. Die musikalische Gestaltung der Inzidenzmusik folgt ganz der Tradition: gebrochene Dreiklänge, signalartiger Rhythmus, neun Takte kurz, auf einer Harmonie verharrend usw.¹⁸³

Allegro.

Cor. D.

Tr. D.

Timp.

Trombe in D (auf der Bühne).

Ar.

an!

Chor der Krieger (hinter der Bühne).

Ten. I.

Ten. II.

Basso I.

Basso II.

Tri-umph! Tri-umph! Tri-umph! Wir sind be-freit, er-schla-gen ist der

Vl. I.

Vl. II.

Vla.

Vol. e Basso.

(Morald kommt mit den Kriegern.)

¹⁸² Z.B. Gaspare Spontini *Fernand Cortez*, Akt 3 Nr. 5 (die Fassung von 1817 als Faksimile-Edition in der Garland-Reihe „Early Romantic Opera“, New York 1980, S.453)

¹⁸³ Notenbeispiel nach: Richard Wagner, *Die Feen*, Opera Explorer - Study Score 28, München 2005

Allerdings ist Wagner bestrebt, dieses Realitätszitat nicht erratisch stehen zu lassen, sondern organisch in den musikalischen Gesamttablauf einzubauen. Dies geschieht einerseits dadurch, dass die Bläser des Orchestergrabens mitspielen, andererseits aber durch das vorgeschriebene crescendo. Darin ist freilich keine bemerkenswerte Innovation Wagners zu sehen, sondern eine schon lange geübte Praxis, die u.a. im barocken da-lontano-Effekt ihren Vorläufer hat. Der Imagination des Näherkommens ist auch der Auftritt des Trompeters im ersten Akt des *Rienzi* verpflichtet. Viermal bläst er einen Einzelton, zunächst „aus der Ferne“, schließlich direkt auf der Bühne, um die Ankunft des Herolds anzuzeigen.¹⁸⁴

Die bekannte Fanfare aus dem zweiten Akt des *Tannhäuser* ist ebenso prägnant wie kurz. In Rhythmik und Melodik steht sie ebenfalls in der Tradition der bisher angeführten Beispiele. Auch das allmähliche klangliche Annähern an die Szene (hier: „im Hintergrund tief“ – „hinter der Bühne“ – „Auf dem Theater“) ist gängiges Stilmittel. Gleiches könnte man auch von der Wiederholung des Trompetensignals sagen, allerdings tritt diese Fanfare ein dutzend Mal auf. Dadurch verliert sie mit ihrem häufigen Erklingen etwas von ihrer Aufmerksamkeit erheischenden Funktion. Dem entsprechend wird sie auch nur beim ersten Mal von einer handelnden Person kommentiert, nämlich von Landgraf Hermann. Die Trompeten, die „wie im Schloßhof“ blasen, machen ihn nach dem trauten Zwiegespräch mit Elisabeth auf das Kommen der Gäste aufmerksam: „Schon nahen sich die Edlen meiner Lande.“

Dieser Einzug der Gäste wird durch festliche Graben- und Chormusik begleitet; als wichtiges Strukturelement dienen aber die – im Prinzip feststehenden, nur teilweise leicht abgewandelten – Fanfarenstöße. Sie kündigen neue Auftritte eines Grafen und seines Gefolges an und beteiligen sich an der dynamischen Steigerung der ganzen Szene, indem sie immer stärker besetzt auftreten: zunächst mit drei, dann mit sechs, neun und schließlich zwölf Bläsern. Diese ansehnliche Zahl kann lautstärkemässig durchaus die Kraft einer banda sul palco entwickeln, ist aber durch ihre ungemischte Besetzung und ihre stets gleiche Fanfare nicht, wie die banda, die tragende musikalische Formation. Vielmehr ergänzen und krönen die Theatertrompeten gleichsam das akustische und visuelle Szenenbild. Somit wird ihr Inzidenzcharakter, der durch Signale auf bestimmte dramatische Punkte hinweist, immer mehr abgelöst von der Funktion einer musikalischen Kolorierung, die das Tableau, von dem hier durchaus die Rede sein kann, eindrucksvoll überhöht. Wagner erreicht so beim Zuhörer eine Wirkung der Überwältigung, die dem banda-Einsatz einer französischen Grand opéra in ihrer Pracht nicht unähnlich ist, allerdings mit dem einfachen, aus dem dramatischen Zusammenhang gewonnen Mittel einer gängigen Fanfaren-Melodik. Gegenüber einer

¹⁸⁴ *Rienzi*, sämtliche Werke, Band 3, I, herausgegeben von Reinhard Strohm und Egon Voss, Mainz 1974, S. 196f.

Trompeteninzidenz im Schauspiel oder in der Oper des 18. Jahrhunderts tritt sie freilich von der Besetzung und der Anzahl der Wiederholungen her stark massiert auftritt. Dieser markante Wesenszug der Wagnerschen Inzidenzen – zumindest ab dem *Tannhäuser* – muss festgehalten werden: Ihre Bindung an die Textvorlage bleibt immer deutlich spürbar und macht sie für ein Einlagestück (wie sie viele banda-Inzidenzen anderer Komponisten kennzeichnen) untauglich.

In ähnlicher Weise verhelfen die Bühnentrompeten im *Lohengrin* der Heersammelszene im dritten Akt zur Gliederung und klanglichen Brillanz. Wie die verschiedenen Adligen mit ihrem Gefolge sich bei Landgraf Hermann versammeln, so ziehen hier vier Grafen mit ihren Heeren unter das Banner König Heinrichs. Jedem Grafen ist dabei ein Bühnentrompetenpaar in anderer Stimmung¹⁸⁵ (Es, D, F und E) beigelegt, das seine Herkunft unterscheidbar macht und doch mit allen anderen Fanfarenbläsern gemeinsam unter dem C-Dur der Königstrompeter schmettern kann. Die Parallelen zum *Tannhäuser*-Einzug der Gäste gehen noch weiter: Auch hier treten alle Trompetenpaare in klassischer Manier mit da-lontano-Effekt auf („entfernt, dann von rechts sich der Szene nähernd – allmählich immer näher und stärker – immer stärker“). Und auch hier wird durch eine Addition gleicher Bühneninstrumente die Klangstärke erhöht, die melodische Führerschaft aber dem Orchestergraben und ihrem 16taktigen Thema überlassen, das in Es-Dur, F-Dur und C-Dur erklingt.

Im Unterschied zu dem Beispiel aus der vorherigen Oper erklingt aber nicht immer die gleiche Fanfarenmelodie, sondern eine je unterschiedliche, so dass bei der Vielzahl der Trompetengruppen geradezu ein Kompendium möglicher Signalstöße zusammenkommt. Handlungsbezogener Hintergrund für diese Verschiedenheit scheint die Unterschiedlichkeit der Herkunft der Heerteile aus den deutschen Stämmen zu sein. Jedenfalls kommt es auf diese Weise nicht zu dem hohen Wiedererkennungseffekt der Inzidenztrompeten wie im *Tannhäuser*. Umso klarer wird die Königsfanfare wahrgenommen, die an den beiden Kulminationspunkten (T. 938ff. und T. 975ff.) der Szene auftritt. Ganz im Gegensatz zu den vielen übrigen Trompeteninzidenzen – in keiner Wagner-Oper treten mehr auf – ist die dem König zugeordnete Fanfare nämlich von einer festen melodischen Gestalt und erklingt in allen drei Akten, insgesamt elfmal.

¹⁸⁵ Diese Konstellation erinnert an Wagners frühe Ouvertüre *Kolumbus*, wo drei verschieden gestimmte Trompetenpaare zunächst einzeln hervortreten. Über den Schluß des Werkes schreibt der Komponist: „Meine sechs Trompeten vereinigten sich jetzt in der Haupttonart, um das ihnen bestimmte Motiv in prachtvollstem Jubel ertönen zu lassen. Mit der Vorzüglichkeit der preußischen Regimentstrompeter vertraut, hatte ich sehr richtig auf einen hinreißenden Effekt namentlich meines Schlusssatzes gerechnet.“ In: Wagner-Leben 105

Nun ist die Wiederholung eines Trompetensignals, wie oben an einigen Beispielen gezeigt, durchaus gebräuchlich. Dass es aber eine ganze Oper als charakteristisches Motiv durchzieht, verschafft ihr eine neue Funktion; sie stellt etwas dar, was Wagner in *Oper und Drama* „Säule des Dramas“ nennt und das das symphonische Themengeflecht durch seine dramatische Bedeutung konstituiert. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Wagner für die Königsfanfare, die ja auch die erste Szene eröffnet, offensichtlich ein besonderen Maßstab anlegte: So lässt sich erklären, dass er deren erste Fassung vollkommen verwarf.¹⁸⁶

An den Kriterien der Tradition von Trompeten auf der Bühne – prägnante Kürze, Dreiklangsmaterial, signalhafte Repetitionen, punktierte Rhythmen – hält Wagner selbst in der avancierten Tonsprache des *Tristan* fest. Dass die Kluft zwischen dieser diatonischen Bühnenmusik am Ende des ersten Aktes und der harmonisch und dynamisch höchst aufgeladenen Grabenmusik nicht die gesamte Komposition sprengt, hat mit ihrer völligen Einbettung in das turbulente szenische, orchestrale und chorische Geschehen zu tun. Trotzdem trifft auf diese Stelle Adornos Überlegung zu, dass „bühnenmusikalische Formen [...] in den Spätwerken [...] den eigentlichen Widerpart zur Chromatik [ausmachen ...]. Ein Element des Unsublimierten ist in den hochorganisierten Stil eingesprengt.“¹⁸⁷ Das Signal, dass bald König Markes Gebiet erreicht wird, wird übrigens von Tristan und Isolde nicht wahrgenommen, weswegen Brangäne versucht, die beiden auf die Trompeten aufmerksam zu machen: „Unsel’ge! Auf! Hört [nicht: Seht!], wo wir sind!“

Das fünfmalige Auftreten der drei Trompeten, verstärkt durch Posaunen, verbindet zwar eine je ähnliche Rhythmik von Repetitionen in Sechszehntel-Triolen und Achteln bzw. Vierteln (eine Rhythmik die zur stets binären Struktur des Orchesters im Kontrast steht), zu einer fest wiederkehrenden melodischen Formulierung kommt es aber nicht.

In den *Meistersingern von Nürnberg* konzipiert Wagner eine Trompetenfanfare, die die gesamte Schlusszene gliedert und wie mit einer Klammer versieht. Von der Verwandlungsmusik bis zur Schluß-Apotheose („Heil! Sachs!“) tritt folgendes Motiv insgesamt achtmal auf:

¹⁸⁶ Auf dem Skizzenblatt Hs 120 W (übertragen und detailliert kommentiert von Klaus Döge unter dem Titel „... wenn auch nur in sehr flüchtigen Umrissen...“ Zur Lohengrin-Skizze ‘Hs 120 W’“, in *Musiktheorie* Jg. 20 (2005), S. 131ff.), auf dem der Beginn der ersten Szene des ersten Aktes notiert ist, hat sie noch eine eher austauschbare Gestalt, die Wagner durch die spätere „Königsfanfare“ ersetzt.

¹⁸⁷ Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, in: *Gesammelte Schriften* herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 13, Frankfurt/Main 1971, S. 32



Mit dieser Fanfare, die wieder offensichtlich alle Erwartungen an eine Trompeteninzidenz erfüllt, werden die Auftritte der einzelnen Gruppen auf der Festwiese begleitet. Das Motiv wird übrigens von Bühnenhörner exponiert; ihre tiefe Stimmung verstärkt den von Wagner gewünschten *da-lontano*-Effekt („entfernt aufgestellt und stark geblasen“). Im weiteren Verlauf wird die Fanfare von Trompeten in E, D, C und F gespielt. In den *Meistersingern* erweitert Wagner den Kreis der Bühnenpersonen, die mit Trompetenmusik begleitet werden, also um Stände der Stadt Nürnberg. Der besondere rechtliche Status der Reichsstadt wird dadurch unterstrichen.

Von allen Inzidenzinstrumenten begegnet man der Trompete bei weitem am häufigsten. Dass das auch auf Wagners Werk zutrifft, deutet seine Nähe zur entsprechenden Tradition an. Überblickt man die Trompeteninzidenzen in seinen Opern, so wird deutlich, dass der Komponist sich in der Formulierung der Fanfarenmelodien und in der Zuordnung zu Personen sehr stark an die Bühnentradiitionen hält. Ebenso auffällig ist aber die Vielfalt der Strategien, mit denen er die Motive in den Gesamtzusammenhang einfügt und den Fanfaren je nach Bedarf stabile oder offene Gestalten gibt. (Man vergleiche diesbezüglich die *Lohengrin*-Königsfanfare, die das ganze Stück durchzieht, mit den *Tristan*-Königstrompeten, die in ihrem kurzen Auftritt zu keiner festen Gestalt kommen.) Daneben gibt es die feststehenden Fanfaren, die nur für eine Szene gebraucht werden und diese in fester Formulierung gliedern, etwa beim Einzug der Gäste im *Tannhäuser* oder bei der Festwiesen-Szene in den *Meistersingern*. In diesem Sinne setzt Wagner Trompeten auf der Bühne für Aufgaben ein, die über die Signalfunktion der Ankündigung bestimmter Personen weit hinausgehen.

Trommel

Die Bühnentrommel kann – alleine oder im Verbund mit Blasinstrumenten – die Sphäre des Militärischen darstellen. In Mozarts *Così fan tutte* etwa klingt sie ganz alleine zu dem Chor hinter der Bühne „Bella vita militar“. Im Finale des dritten Aktes von Francois Aubers Oper *Die Stumme von Portici* rufen Trommelwirbel und Sturmglocken hinter der Szene die Bürger zu den Waffen¹⁸⁸. Daneben untermalt ein – üblicherweise gedämpfter – Trommelwirbel oft

¹⁸⁸ Klavierauszug von Gustav Brecher, Leipzig (Peters) o.J., S. 196

Trauerzüge. In dieser Rolle wird sie z.B. in Shakespeares *Henry IV* eingesetzt („Their Drummes beating a Dead March“, 1. Szene des 2. Aktes).

Wagner hält sich in seinen Opern an diese Verwendungsmöglichkeiten: Im *Rienzi* rufen die Trommeln (Akt III, 8. Szene) das Volk zu den Waffen; in der 10. Szene des gleichen Aktes erklingen sie gedämpft und „im Hintergrunde werden in einzelnen stillen Zügen Tote und Verwundete über die Bühne getragen“. Auch im *Lohengrin* stehen beide Einsatzmöglichkeiten eng nebeneinander: Im dritten Akt (dritte Szene) leiten die Rührtrommel die Königsfanfare ein, kurz darauf wird unter Trommelwirbel Telramunds Leiche herbeigetragen. Als weitere Inzidenz eröffnen Rührtrommeln auf dem Theater den Einmarsch der Zünfte auf der Festwiese im dritten Akt der *Meistersinger*.

Hörner

Der Hörnerklang verbindet sich seit alters mit der Sphäre der Jagd. Francesco Cavalli setzt z.B. in seiner Oper *Le nozze die Teti e Peleo* von 1639 eine „Chiamata alla Caccia“ ein, die (nach Klaus Hallers plausibler Argumentation¹⁸⁹) von Hörnern auf der Bühne dargestellt wurden.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970, S. 173

¹⁹⁰ Notenbeispiel aus: Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Hildesheim 1967 (Nachdruck)

V. B. Atto I Scena I: Chiamata alla Caccia (für Hörner).

The first system of the musical score consists of five staves, each representing a different horn part. The time signature is 12/8. The music is characterized by a repetitive rhythmic pattern of eighth notes, with some variations in pitch and articulation across the staves.

The second system of the musical score continues the five-horn parts. It shows the continuation of the repetitive rhythmic patterns established in the first system, with some staves showing more complex rhythmic figures.

Die einfache Repetitionsstruktur findet sich in etlichen weiteren Beispielen, und sie ist auch anzunehmen für die Fälle, in denen sie nicht musikalisch notiert, sondern nur verbal vorgeschrieben sind. Dieses Verfahren hat Carl Maria von Weber öfter in gesprochenen Dialogen seiner Opern angewandt. So ist in *Silvana* notiert: „Man hört Hörnerklang in der Ferne“, sowie: Die Personen auf der Bühne „stoßen in ihre Hörner, das Echo wiederholt den Ruf.“¹⁹¹ Auf ähnliche Weise steht im *Freischütz*: „man hört hinter der Szene von Zeit zu Zeit Jagdmusik.“ Der Usus, die tatsächliche musikalische Gestalt der Inzidenz offen zu lassen, zeigt die Verwandtschaft des Phänomens zur Praxis im gesprochenen Schauspiel noch einmal deutlich. Ebenso deutlich wird daraus, dass die Bühnen-Jagdfanfane ihre traditionellen Melodiemuster nicht verlässt, auch wenn sich ihr Bedeutungsinhalt an der Wende zum 19. Jahrhundert erweitert und zum Träger für „Einswerdung mit der Natur“ „Widerhall des

¹⁹¹ C.M. von Weber, *Musikalische Werke*, 2. Reihe, 2. Bd., eingeleitet und revidiert von W. Kaehler, Augsburg 1928, S. 56.

menschlichen Glücksgefühls“ „jubilierende Harmonie der Natur in ihrer Einheit von Nahem und Fernem“ wird, um Formulierungen Arnfried Edlers zu benutzen¹⁹², die er anhand der *Silvana* expliziert. Gleichwohl gibt es auch eine ausgeschriebene Horn-Bühnenmusik in dieser Weber-Oper. Zu Beginn des ersten Aufzuges geben 4 Hörner in F „Signale von verschiedenen Seiten“. Nach diesen einleitenden Repetitionen ertönen die typischen Hornquinten, bevor der Chor der Jäger beginnt¹⁹³:

¹⁹² Arnfried Edler, „Glanzspiel und Seelenlandschaft“, in: Weber – Jenseits des „Freischütz“, hg. von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel usw. 1989, S. 71-84

¹⁹³ Notenbeispiel aus: C.M. von Weber, Musikalische Werke, 2. Reihe, 2. Bd., eingeleitet und revidiert von W. Kaehler, Augsburg 1928

No.1. Introduction.

Adagio.

Oboi.

Clarineti in C.

sul teatro
2 Corni in F.

2 Corni in F.

Fagotti.

Trombe in C.

Violini.

Viole.

Fust
und
Jäger.

Bassi.

(Signale von verschiedenen Seiten.)

1 2 4 6 8 10

Allegro.

Ob.

Clar.

Cor
sul
teatro

Fag.

Tr.

Viol.

Vle.

Fust
u
Jäg.

B.

12 14 16 18 20 22

Die weiträumige Sphäre des Waldes, die durch die Hörner auf der Bühne evoziert werden soll, lädt die Komponisten immer wieder zu da-lontano-Effekten ein. Dies kann durch ausgedehnte Horn-Soli geschehen (z.B. in der Introduction des ersten Aktes von Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell*: „Cours dans l'éloignement“), häufig aber auch durch Echo-

Wirkungen, wie in folgender Stelle von Étienne-Nicolas Méhuls Oper *Méliodore et Phrosine* aus dem Jahr 1794¹⁹⁴:

Bei Wagner sind etliche Beispiele zu finden, die die Tradition dieser Horn-Einsätze fortschreiben, indem sie die typischen Motive aufnehmen, aber Umfang und Funktion der Inzidenz erweitern. Im ersten Akt des *Tannhäuser* (Ende der dritten Szene) ist die Dimension des Raumes durch drei Bühnenhorngruppen besonders genau ausgeleuchtet. Schon vor Eintritt der Waldhörner bestimmen von der Bühne kommende Klänge das Geschehen: Zum a cappella-Chor „Am hohen Fest“ tritt Glockengeläute „aus dem Hintergrunde, sehr entfernt, wie von Eisenach her). Als dritter akustischer Ort kommt ein Einzelton des ersten Bühnenhorns dazu. Weiter schreibt Wagner detailliert vor:

„Sämtliche Waldhörner hinter der Szene links ziemlich entfernt und verschieden verteilt; die Hörner in C der Bühne zunächst; die Hörner in F etwas zurück und tiefer; die Hörner in Es am entferntesten und tiefsten.“¹⁹⁵

Ihrer verstreuten Aufstellung entsprechend blasen die Gruppen einander Einzeltöne und verschiedene kurze Signale zu, aus denen sich aber bald folgende Takte als wiederkehrendes Hauptmotiv mit charakteristischem Vorschlag abheben¹⁹⁶:

¹⁹⁴ Notenbeispiel aus Garland Series

¹⁹⁵ Richard Wagner, *Sämtliche Werke* Bd. 5, I, herausgegeben von Reinhard Strohm, Mainz 1980, S. 159

¹⁹⁶ Notenbeispiel aus dem Klavierauszug von Felix Mottl, Frankfurt usw. 1974

Während darauf der „Klang der Hörner [sich] allmählich nähert, schweigt das entfernte Geläute.“ Diese ausgeklügelte konzipierte klangliche Raumspezifizierung und –weitung erreicht der Komponist also mit musikalischen Motiven, die durchaus traditionell sind. Auch die Fanfare, die alle, inzwischen auf der Szene versammelten Bläser anstimmen, folgt den klassischen Vorbildern mit vollstimmigen Akkordrepetitionen und Dominant-Tonika-Harmonik (siehe obiges Notenbeispiel).

Zu Beginn des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde* kommen die sechs Bühnhörner (die „womöglich doppelt oder auch noch mehrfach zu besetzen“ sind¹⁹⁷) nicht immer näher, sondern entfernen sich „sehr allmählich“. Diese Stelle gilt Arnold Schönberg als Ausgangspunkt für alles, „was moderne Komponisten an Quartenzusammenklängen geschrieben haben.“¹⁹⁸ Für eine funktionsharmonische Analyse stellte das „Jagdgetön“ in seinem Zusammenklang aus c-moll- und F-Dur-Klängen immer eine gewisse Schwierigkeit dar. Für eine genaue Diskussion des Beispiels ist hier zwar kein Platz¹⁹⁹, doch muss auch hier konstatiert werden, dass die musikalischen Gestalten, die Wagner den Hörnern zuweist, durchaus *nicht* neuartig sind, sondern den klassischen Signalmustern folgen: die angesprungene Quinte, die vollen Akkorde in enger Lage, die Dreiklangsbrechungen. Die angesprochene ungewohnte Klanglichkeit entsteht allein aus dem unvermittelten Übereinander der harmonischen Ebenen c-moll und F-Dur ab dem dreizehnten Takt²⁰⁰.

Hörner a. d. Theater, hinter der Szene; *sehr allmählig entfernter.*

immer sehr stark

pp

Pk.trem.

¹⁹⁷ Sämtliche Werke, Bd. 8, II, herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 1992, S. 9

¹⁹⁸ Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien 1922, S. 481

¹⁹⁹ Vergleiche zur Diskussion die Vorschläge des Verfassers in seiner Magisterarbeit: Gerald Fink, Bühnenmusik in den musikdramatischen Werken Richard Wagners, Erlangen 2000, S. 80 – 91

²⁰⁰ Notenbeispiel aus dem Klavierauszug von Felix Mottl, Frankfurt usw. 1974

Die beiden Beispiele aus *Tannhäuser* und *Tristan* ordnen die Bühnenhörner einer Gruppe von Menschen zu, die zwar als Jäger erkannt, aber nicht als einzelne Individuen vorgestellt werden. Mit dem Hornsolo des Siegfried, wie es erstmals im gleichnamigen Werk in der zweiten Szene des dritten Aktes und dann auch in der *Götterdämmerung* auftritt, verlässt Wagner diese Tradition: Das Bühneninstrument wird zum Erkennungszeichen einer einzelnen Person, und als solches tritt es auch in der *Götterdämmerung* immer wieder auf und illustriert nicht nur eine gewisse Szene. Auch hier sind die klassischen Motive mit Quintsprung und Akkordbrechung zu finden. Die wiederholten und sequenzierten Terzläufe sind so vorher nicht zu finden, widersprechen aber auch nicht explizit dem Repertoire der Hornsignale²⁰¹.

Das Hornmotiv erklingt zwar zuerst im Wald und ist auch – laut Siegfried – eine „lustige Waldweise“. Durch die Tatsache, dass sie untrennbar zu Siegfried gehört, kann sie aber auch anstandslos in die höfische Welt von König Gunther übertragen werden. Dort erklingt auch eine andere Inzidenz mit Hörnern, die man auf den ersten Blick wohl eher den Trompeten zugeordnet hätte: der „Hochzeitsruf“.

Die zwei Takte, die Wagner selbst am Ende des zweiten Aufzuges den „Hochzeitsruf“ nennt, kündigt die Vermählung des Königs mit Brünnhilde an. Dieser herrscherlich-festliche

²⁰¹ Notenbeispiele aus dem Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1908

Zusammenhang hätte die Verwendung von Trompeten plausibel gemacht. Der Komponist hat sich für Hörner und die typische Gestalt der Hornquinten entschieden, vielleicht auch deshalb, weil das Motiv über den königlichen Zusammenhang hinaus im Folgenden auch anders eingesetzt wird. Zu Beginn des dritten Aktes steht es nämlich im Zusammenhang einer dreiseitigen Bühnenmusik: „Ein Horn (fern)“ mit dem Siegfried-Motiv, „Ein Stierhorn (auf der entgegengesetzten Seite, fern)“ mit einem Einzelton und „Hörner auf dem Theater“ mit ebendiesem „Hochzeitsmotiv“, allerdings einstimmig. Das Hin und Her-Blasen der verschiedenen Hörner geschieht bei geschlossenem Vorhang, so dass der Handlungszusammenhang nicht eindeutig ist: Ist es eine Reminiszenz an die Hochzeit oder Vorahnung der Waldgegend, die bei Öffnung des Vorhangs zu sehen ist? Im weiteren Verlauf wird dieses Bühnenhorn-Motiv allerdings klar den Mannen Gunthers zugeordnet, die den Ruf offensichtlich sowohl zur Hochzeit, als auch zur Jagd, als auch zum Trauergeleit blasen.

Während Wagner also im *Ring* den konkreten Zusammenhang Bühnenhorn – Wald/Jagd etwas lockerer handhabt, ist bei den anderen Beispielen diese emblematische Zuordnung (noch) eindeutiger. Ähnlich wie bei den Bühnentrompeten erreicht der Komponist eine Erweiterung der Funktionen und neue klangliche Möglichkeiten des Bühnenhornes durch die Art, wie die Inzidenz in die musikalische Umgebung einmontiert wird. Die tatsächliche musikalische Gestalt der einzelnen Signale folgt aber durchaus den lange gepflegten Mustern.

Schalmei

Soll in Theater oder Schauspiel eine Hirtensphäre, oder, etwas allgemeiner, eine ländliche Umgebung evoziert werden, wird auf der Bühne häufig die Schalmei oder ein ihr verwandtes modernes Instrument eingesetzt: Oboe, Klarinette, Englisch Horn. Allerdings ist auf dem locus amoenus – so häufig er auch Schauplatz vor allem der frühen Oper ist²⁰² – das tatsächliche Auftreten von Bühneninstrumenten relativ selten. Und wenn sie auftreten, ist ihnen meistens eine Signalfunktion zugewiesen: In Cherubinis *Eliza* von 1794 zum Beispiel hat die Schalmei („prenons not´ chalumeaux, avec quoi nos bergeres [...] se parlont d´echos en echos“), die hier durch Bühnenklarinette dargestellt wird, die Aufgabe, den Reisenden zu führen („pour guider l´voyageur et lui rendre courage“²⁰³).

Zu Beginn der Großen Oper *Der Prophet* von Giacomo Meyerbeer kommt „ein Schäfer [...] und giebt mit seiner Schalmeie das Zeichen. Ein anderer Schäfer (in den Coulissen) antwortet

²⁰² Vgl. dazu das umfangreiche Quellenmaterial bei Hermann Jung, *Die Pastorale*, Bern 1980, S. 94 – 143.

²⁰³ Faksimile-Edition in der Garland-Reihe „Early Romantic Opera“, New York 1979, S. 311

ihm von fern.²⁰⁴ Das Echo gibt einen Eindruck von der Weite des Raumes (hier den der niederländischen Tiefebene, dort, bei Cherubini, den der Berge). Mit ihrem spezifischen Klang und ihrer musikalischen Faktur unterscheiden sich die Schalmey-Rufe allerdings von den Signalen von Trompeten und Horn. Sie sind vom Tonumfang und von der Länge her weniger konzis gefasst. In ihren Melodieverläufen bald weit ausgreifend, bald Strukturtöne umspielend, besitzen sie wesentlich mehr Beweglichkeit und einen viel größeren Vorrat an Intervallen.

Andantino pastorale, quasi allegretto. ♩ = 92.

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains three measures: the first measure is marked *f* and labeled 'Clarinette im Orchester'; the second measure is marked *pp* and labeled 'Clarinette in den Coullissen' with the instruction 'lang'; the third measure is marked *f* and labeled 'Im Orchester' with the instruction 'poco acceler.'. The second system also contains three measures: the first is marked *pp* and labeled 'In den Coullissen'; the second is marked *f* and labeled 'Im Orchester'; the third is marked *pp* and labeled 'In den Coullissen'. The music features a 3/8 time signature and includes various articulations like slurs and accents.

In dieser Funktion des Signals wendet Wagner gegen Ende des dritten Aktes von *Tristan und Isolde* das Englisch Horn an. Die lange ersehnte Ankunft des Schiffes der Geliebten wird vom Hirten „mit der Schalmey“ angezeigt, die den Zentralton d'' umspielt.²⁰⁵

(Er stürzt auf die Warte und späht aus)

The score shows a vocal line for a shepherd (k.) and a piano accompaniment. The piano part features a prominent English Horn (Egl. Hr. s.d.Th.) and Trombone (trom.) parts. The vocal line has the lyrics: "Ha! Das Schiff! Von Norden seh ich's na - - hen." The piano accompaniment includes a bass line with a prominent rhythmic pattern and a treble line with various articulations like slurs and accents.

Die Vorstellung, dass Hirten ihre „natürlichen“ Instrumente in ihrer beschaulichen Umgebung blasen, verbindet sich oft mit einem Charakter der Ruhe, der Naturnähe, der Naivität und Urtümlichkeit. Beim höfischen oder städtischen Opernbesucher, der diese Unmittelbarkeit

²⁰⁴ Klavierauszug von Gustav F. Kogel, Leipzig (Peters) o.J., S. 1

²⁰⁵ Notenbeispiele aus dem Klavierauszug von Felix Mottl, Frankfurt usw. 1974

und Unverbildetheit für sich häufig verloren sieht, kann es ein Gefühl der Sehnsucht erzeugen. Diese Wirkung auf den Rezipienten scheint zu den Konstanten über die Operngeschichte hinweg zu gehören (der utopische Charakter der auf der Bühne dargestellten Bukolik ist schon von Beginn der Operngeschichte an nachzuweisen und die Pastorale „als Ausdruck einer Haltung auf *Seiten des Rezipienten*“ wohl ebenso alt²⁰⁶). Im 19. Jahrhundert wurde dem deutlicher Ausdruck gegeben – man vergleiche den oben angedeuteten Bedeutungszuwachs des Hornes –, so dass z.B. Hector Berlioz das Englische Horn in seiner Instrumentationslehre so charakterisiert:

„Seine Töne sind schwermütig, träumerisch, edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrumente ist so gut geeignet, Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu wecken.“²⁰⁷

Diese Eigenschaften werden zwar schon in den genannten Auftritten, in denen Hirteninstrumente Signale geben, deutlich. Noch stärker kann es aber in den Passagen zum Ausdruck kommen, in denen der Hirt nicht sozusagen als Hinweisender bläst, sondern für sich allein spielt. Dafür finden sich bei Wagner zwei eindruckliche Beispiele, im *Tannhäuser* und im *Tristan*.

In der dritten Szene des ersten Aktes des *Tannhäuser* finden sich beim „jungen Hirten“ ebenso die bekannten Spielweisen der Schalmei (die verschiedenen Komponisten schreiben regelmäßig „Schalmei“, auch wenn sie sie unterschiedlich besetzen): Große dynamische Linien, vielfältige Tonsprünge und umspielende Figuren, die hier allerdings wie improvisiert und ziellos wirken und nicht metrisch oder formal geschlossen.

²⁰⁶ Vgl. dazu Norbert Dubowy, Zur Pastorale in der Oper des deutschsprachigen Raumes, S. 173-175, in: Markus Engelhardt (Hg.), „In Teutschland noch ganz ohnbekandt“ – Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, Frankfurt/Main 1996. Hervorhebung durch den Verfasser.

²⁰⁷ Hector Berlioz/Richard Strauss, Instrumentationslehre, Leipzig o.J., S. 199. Für die Oboe heißt es ähnlich, ihr wäre „naive Anmut, unberührte Unschuld“ zu eigen.

Der Hirt spielt auf der Schalmey.
Engl. Horn auf dem Theater.

The musical score consists of two systems. The first system is for piano, with a treble and bass clef. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *pp* marking. The tempo markings are *accel.*, *ritard.*, and *accel.*. The second system is for voice and piano. The vocal line starts with the lyrics "Frau Hol-da kam aus dem" and has a *ritard.* marking. The piano accompaniment has dynamics *f*, *dimin.*, and *p*, and ends with the instruction "Beeleitung ad lib."

Offensichtlich fühlt sich der Hirt unbeobachtet und möchte mit ein paar Tönen sein Lied einleiten: „Nun spiel ich lustig die Schalmey.“ Als der Chorgesang das Kommen der Pilger ankündigt, wechselt auch der Tonfall der Schalmey in eine signalhafte und relativ feste Struktur. So tritt er in Dialog mit den Pilgern, deren Gesang er mit seinen Zwischenspielen unterbricht.²⁰⁸

²⁰⁸ Notenbeispiel aus dem Klavierauszug von Felix Mottl, Frankfurt usw. 1974

Tenor. *p*
Chor der älteren Pilger. Zu dir wall' ich, mein Je - sus Christ,
 Bass. *p*
 Schnell und lustig. Das Zwischenspiel ist
 Engl. Horn.
f (auf dem Theater.) *dim. e ritard.* *p*
 (ad libitum.)
 der du des Pi - gers Hoff - nung bist! Ge -
 jedesmal schneller als der Gesang der Pilger, welcher immer im gemäßigten Tempo bleibt.
dim. e ritard. *p* *f* *dim. e ritard.*
 lobt sei Jung - frau süß und rein, der Wall - fahrt wol - le
p *cresc.* *f* *dim. e ritard.* *p*

Die für die ersten Schalmeitakte im *Tannhäuser* konstatierte Freiheit in melodisch-harmonischer Hinsicht zeigt sich z.B. im Vermeiden des Leittons. Es entsteht ein quasi „vortonaler“ Eindruck, der dem naturnahen Charakter des Hirteninstrumentes entspricht. Im großen Bühnensolo des Englisch Horn zu Beginn des dritten *Tristan*-Aktes potenziert Wagner all diese betont urtümlich-archaischen, ungekünstelt-naturhaften Züge der metrischen, formalen, tonalen Ungebundenheit zu einem Hirtenreigen, der als „traurige“, „alte“ und „einsame“ Weise zu allen vorherigen Hirtenmusiken inkommensurabel erscheint. Das Streben Wagners, dieser Stelle einen besonderen, archaischen Charakter zu geben, geht bis in Angaben zum Instrumentenbau und Überlegungen zur Stimmung. Vor allem aber wird die

„Traurige Weise“ zur Chiffre für Tristans Herkunft und Schicksal, und nur Tristan – obwohl er sie selbst gar nicht spielt – kann sie kompetent deuten und kommentieren.²⁰⁹ Für die Frage, inwieweit sich Wagner an Mustern der pastoralen Bühnenmusik anlehnt, ist festzustellen, dass die Schalmey in beiden Fällen – *Tannhäuser* und *Tristan* – die dramatische Aufgabe des Signalgebens übernimmt. Daneben wird das Englisch Horn in rhapsodischer Weise eingesetzt, um pastorales Flair zu erzeugen, aber auch, um über diese Inzidenzfunktionen hinaus die unmittelbare Wirkung von Musik zu thematisieren.

Posaunen

Seit Beginn der Operngeschichte, schon in den frühen italienischen Intermedien, wird der Klang der Posaune zur Darstellung von Unterwelt und Tod benutzt²¹⁰. Nach Adolf Abers Meinung leitet sich dieser Zusammenhang aus der „Feierlichkeit“ von Totenmärschen ab²¹¹. Jedenfalls war die Fähigkeit der Posaunen, praktisch die ganze Tonskala blasen zu können, dazu geeignet, über die Signalmotive der Trompeten und Hörner hinaus ausdrucksstärkere Linien wiederzugeben, und zwar in allen klanglichen Lagen. So verfügten sie über ein weites Spektrum an einsetzbaren Harmonien in ihrem Chor, wie es sonst bei Blechbläsern nur schwer zu erzielen war. Die Eignung der Posaunen zum colla-parte-Spielen mit Sängern (so noch in den Messen Mozarts), die Feierlichkeit und „suavitas“ des Klanges²¹²: Dieses Bündel an Eigenschaften mag zu der Verwendung des Instrumentes im Sinne einer übersinnlichen und jenseitigen Sphäre gedient haben. Der Zeitpunkt des Todes und sein Ritual während eines Trauerzuges stellt die Nahtstelle, den Übergang aus der Sphäre der Diesseitigkeit in die Jenseitigkeit dar. Doch auch hier gilt – wie bei den Hirteninstrumenten – dass der spezifische Instrumentalklang für die passende Szene, oft auch im Zusammenhang mit einer Gerichtsthematik, meistens aus dem Orchestergraben heraus ertönt, selten aber (vor allem im Vergleich mit der Trompete, aber auch mit dem Horn) die Posaune als Bühneninstrument erklingt.

Im Sinne der Totenklage²¹³ lässt Wagner am Schluss des *Tannhäuser* den Männerchor während des Leichenzuges für Elisabeth von vier Posaunen hinter der Bühne begleiten. Auch eine Stelle aus *Lohengrin* (sie wird uns als vermeintlicher und von Thomas Mann

²⁰⁹ Diese Aufgabe, die weit über die bisherigen Signal- oder Couleur-locale- Funktionen der Schalmeyinzidenzen hinausgeht, wird unter dem Gesichtspunkt „Ursprünglichkeit“ weiter unten eingehend besprochen.

²¹⁰ Vgl. Silke Leopold, *Das Orchester in der frühen Oper*, in: *Das Orchester in Geschichte und Gegenwart*, hg. von R. Herklotz und B. Pachnike, Leipzig 1996, S. 11-15

²¹¹ Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel*, Leipzig 1926, S. 37

²¹² Vgl. Christian Ahrens, Art. „Posaune“, in: *MGG/2*, Bd. 7, Sp. 1737f.

²¹³ Zur Posaune als Instrument der Begräbnismusik siehe auch Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* Regensburg 1970, S. 211

aufgedeckter „Fehler“ wieder begegnen) wird von Posaunen formuliert, und Cosima versteht sie sogleich als Musik der Unterwelt:

„Als ich nämlich förmlich erdrückt von dem Schluß der Scene zwischen Lohengrin und Elsa eigentlich gewöhnt hätte, ich würde der weiteren Entwicklung gar nicht folgen können, erklang die Posaune, gleichsam das düstere unterirdische Signal, daß er ihr Antwort gibt.“²¹⁴

Von der Notation her ist der Wunsch des Komponisten, ob die Posaunen auf der Bühne oder im Orchestergraben blasen sollen, nicht immer genau auszumachen. Für Mozarts *Don Giovanni* (Friedhofsszene im 2. Akt) z.B. ist die Praxis weit verbreitet, die Posaunen, die die Stimme der Komtur-Statue begleiten, unter oder hinter der Bühne auszuführen (Diese Tradition scheint auf die Bearbeitung der Oper *Don Giovanni* durch Wagner zurückzugehen). Für die Bühnenposaune gelangt man schnell an den bereits mehrfach gestreiften Punkt, an dem der gängige Bereich der Bühnenmusik als Inzidenz verlassen wird und die Instrumente auf der Bühne eine neue Funktion erhalten: In diesem Fall ist es die Darstellung des Jenseitigen, der Unterwelt. Um diese Aufgabe von Musik auf dem Theater deutlich von der Inzidenz zu trennen, soll sie als „transzendierende Bühnenmusik“ im nächsten Kapitel eigens behandelt werden.

Orgel

Als das Kircheninstrument schlechthin vermag die Orgel eine eindeutig sakrale Atmosphäre auf der Bühne zu schaffen. Ein Einsatz zu einem anderen Zweck gibt es bei Wagner so wenig wie bei den Komponisten vor und neben ihm - eine eher kuriose Ausnahme ist die Pfeifenreihe, die Wagner zeitweise zur Unterstützung der Basstöne im *Rheingold* vorgesehen hatte.

Als erster hat die Orgel wohl Giovanni Pacini in seiner Oper *Gli Arabi nelle Gallie* 1827²¹⁵ eingesetzt, allerdings den Orgeleinsatz bald gestrichen, da man dieses als anstößig empfand²¹⁶. Es handelte sich offensichtlich um eine kleine Orgel (in der erwähnten Kritik ist von einem „Positiv“ die Rede), und auch für folgende Stelle aus Bellinis Oper *I Puritani* (1835) ist wohl an ein Instrument eher bescheidenen Ausmaßes zu denken²¹⁷:

²¹⁴ Cosima-Tagebücher 1, S. 115

²¹⁵ Ebenfalls 1827 hat Spontini als „Orgel-Surrogat“ ein Blasensembel hinter der Bühne in seiner Oper „Agnes von Hohenstaufen“ eingesetzt. Bereits 1816 imitieren Bassethörner und Fagotte in Spohrs „Faust“ den Orgelklang.

²¹⁶ Siehe Clemens Risi, Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama, Tutzing 2004, S. 139

²¹⁷ Notenbeispiel aus dem Klavierauszug des Ricordi-Verlages, Mailand Nachdruck 1978

(odesi un preludio di armonia religiosa entro la fortezza)

BRUNO

LARGHETTO MAESTOSO (♩ = 50)

(Campana) (Organo) O di Cromvel guer - rieri, pie -

16 *p*

(Organo) - ghiam la mente e il cor a' mat - tu - ti - ni can - ti - ci

In diesen und etlichen weiteren Fällen begleitet die Orgel ein Gebet in relativ geringer Lautstärke. Im *Plein Jeu* dagegen erklingt das Bühneninstrument mit voller Stärke in Meyerbeers *Robert le diable* von 1831. Für die Opernöffentlichkeit in Paris war damit – und mit dem gleichzeitig konkurrierenden Projekt *Zampa* von Ferdinand Herold – im eigentlichen Sinne die Orgel auf der Opernbühne angekommen.

PRIÈRE EN CHŒUR.

Moderato.

1^r Violon. (N^o) les théâtres qui n'auront pas d'orgue trouveront au supplément une partie d'Harmonie arrangée pour le remplacer.

2^d Violon.

Alto.

Timballes
en Fa.

Orgue.
Dans L'église. *sf* Plein Jeu et les deux Claviers accouplés.

CHŒUR DU PEUPLE.
1^r Soprani.
2^d Soprani.
Tenori.
Bassi.

Un Prêtre.

Violoncelles
et Contrebasses *Moderato.*

pizzicato. pizzicato. pizzicato. pizzicato.

1155.

Denn der überwältigende Mixturen- und Zungenklang stellte den Charakter der Orgel in entscheidend anderer Dimension dar als das wenigregistrige Positiv. Dessen weicher Klang wird von Meyerbeer allerdings ebenfalls eingesetzt („Jeux de Flutes sur le petit clavier aussi doucement que possible.“)²¹⁸

²¹⁸ Faksimile-Edition in der Garland-Reihe „Early Romantic Opera“, New York 1980, S. 805

So differenziert wie Meyerbeer verwendet Wagner die Orgel im *Rienzi* (1842 uraufgeführt) nicht. Dort leitet sie im ersten Akt mit einem Fortissimo-Solo den „Chor im Lateran“ ein.²¹⁹

4 Andante maestoso

52

59

65

Die gleiche gravitatisch-feierliche Akkordik prägt auch das Orgelspiel im Münster im *Lohengrin* (Akt II, Szene 5). Noch ein weiteres Mal setzt Wagner die Orgel ein, und zwar an exponierter Stelle: In den *Meistersingern* erklingt sie zu Beginn des ersten Aktes, um den Choral *Da zu dir der Heiland kam* zu begleiten und dann das Nachspiel colla-parte mit den Streichern zu spielen. Der prominente Platz gleich nach Öffnen des Vorhanges wird von Wagner häufig mit Bühnenmusik besetzt, wie weiter unten genauer untersucht werden wird. Für die Orgel gilt – wie bei allen bisher besprochenen Instrumenten – , dass Wagner sich an die vorgefundenen Muster anschließt, in diesem Fall nicht an die sanften Klänge eines Positiv, sondern an die überwältigende Wirkung eines vollen Werkes, wie es erst seit 1831 auf der Opernbühne möglich war.

Glocke

Im Theater wie in der Oper werden Glocken relativ häufig eingesetzt, und so auch bei Wagner. Zunächst muss unterschieden werden, ob sie in festgelegter Tonhöhe und nach vorgeschriebener Anzahl „geschlagen“ oder ob sie ohne nähere Angabe „geläutet“ werden. Dabei ist das „Glockeläuten“ eher in den Zusammenhang der Geräusch-Requisiten, ähnlich

²¹⁹ Notenbeispiel aus: Richard Wagner, *Rienzi*, Klavierauszug von Karl Klindworth, neu bearbeitet von Egon Voss, Mainz 1982

etwa der Donner- oder Windmaschine, zu setzen, während die nach Vorschrift zu „schlagenden“ Glocken durch ihre auskomponierte Tonhöhe und/oder ihren auskomponierten Rhythmus genauer in den musikalischen Ablauf der Partitur integriert sind. Aber: Ob geschlagen oder geläutet, die Glocken können für unterschiedliche Zusammenhänge stehen, weltliche wie geistliche; dafür einige Beispiele:

- Oft repräsentieren die Glocken, neben der Orgel, die *Sphäre des Sakralen*; dementsprechend erklingen sie häufig zusammen mit diesem Instrument (vgl. das obige Beispiel aus Bellinis *I Puritani*). In dieser Verwendung können die Glockenschläge von Tonhöhe und Rhythmus her auch fest vorgeschrieben sein, wie im *Parsifal* die Gralsglocken:



- In der dritten Szene des ersten Aktes des *Tannhäuser* signalisiert die Glocke die räumliche *Nähe der Stadt* (und kaum einen kirchlichen Zusammenhang), wenn es heißt: „Aus dem Hintergrunde, sehr entfernt, wie von Eisenach her, hört man Glockengeläute.“
- Einen reinen *Aufrufcharakter* haben die Glocken oft in Aufmarschszenen. Beispiele finden sich in Aubers *Die Stumme von Portici*²²⁰, aber auch im *Rienzi* (Dritter Akt, Szene 10, „Glockengeläute (Es-Dur)“).
- Einzeln geschlagen können sie als akustische *Zeitanzeige* Verwendung finden, z.B. im *Rienzi* (dritter Akt, Szene 9, Glocke in Des). Die zehn Glockenschläge werden sofort von Adriano registriert: „Die Glocke ... Gott, es wird zu spät!“.
- In den Bereich der „Geräusch-Requisiten“ gehören auch die *Kuhglocken*, die in der dritten Szene des ersten Aktes des *Tannhäuser* eine ländliche Umgebung evozieren sollen, eine *colour*, die ihre Vorgänger u.a. in Cherubinis *Eliza* (1794) und Rossinis *Wilhelm Tell* findet. Im Schauspiel gehören sie, z.B. in Schillers *Wilhelm Tell*, zum klingenden Requisit einer Hirten-Sphäre.
- Im *Lohengrin* kommt im letzten Akt „die Glocke“ zum Einsatz. Gemeint ist eine Art Dienstbotenglocke, die von Lohengrin geläutet wird, um damit Gesinde in das Brautgemach zu rufen. Als eines der gängigsten Requisiten auf der Bühne findet dieses Glöcklein in zahllosen Schauspielen Verwendung.

²²⁰ Klavierauszug von Gustav Brecher, Leipzig (Peters) o.J., S. 196

Die Zusammenstellung macht klar, dass für die so unterschiedlichen Weisen, mit denen Wagner Glocken auf der Bühne einsetzt, jeweils Vorbilder zu finden sind.

Dabei stehen diese kurzen akustischen Signale mitunter an dramaturgisch bedeutsamen Stellen: Im *Lohengrin* beendet die Dienstbotenglocke den Szenenabschnitt, in deren Verlauf das anfängliche Liebesduett zwischen Lohengrin und Elsa in die Katastrophe des Nach-dem-Namen-Fragens geführt hat. Die anschließende Auseinandersetzung, an deren Ende Friedrich Telramund von Lohengrin umgebracht wird, ist „langem Stillschweigen“ und Lethargie gewichen. Durch das Läuten der Glocke kommt sowohl die Handlung als auch der musikalische Verlauf wieder etwas in Bewegung, um bald – mit dem Schließen des Vorhanges – zu einem vorläufigen Abschluss zu finden. Wird sonst der Klang der Glocken von den darstellenden Personen fast stets kommentiert, geschieht das hier nur durch die Bewegung der Dienst-Frauen, die das Signal als Befehl zur Aufwartung verstehen. Die Rolle, die dieser äußerst kurze Bühnenklang im *Lohengrin* spielt, soll Anlass zu einer Betrachtung ähnlicher Fälle in Wagnerwerken sein. Auch in anderen Opern kommt einem kleinen akustischen Signal eine ähnlich wichtige Bedeutung zu:

Im *Holländer* gibt der Titelheld „ein gellendes Zeichen auf seiner Pflöcke“, um seiner Mannschaft das Ankerlösen zu befehlen, weil er auch von Senta kein Heil mehr erwartet. Für Senta ist es das Zeichen der endgültigen Entscheidung *für* den Holländer. – In den *Meistersingern* sind es nur indirekt die Hauptpersonen, deren Schicksalswende durch ein einzelnes, weniger ton- als geräuschhaftes Signal angezeigt wird. Am Ende des zweiten Aktes wirkt das „besonders starke Tönen“ des Nachtwächterhornes – zusammen mit „starken Güssen von Wasser“ – „auf Alle mit panischen Schrecken“. Alle stieben auseinander, im selben Moment verhindert Sachs die Flucht von Walther und Eva. Auch hier, wie in beiden vorherigen Fällen, wird das Signal nicht mit Worten, sondern nur mit Bewegung kommentiert. – Im Parsifal erlischt Klingsors Zauberreich unter den Geräuschen der Donnermaschine. Dahinter steckt wohl zunächst eine gängige Theaterpraxis, die bühnenwirksam akustisch wiederholt, was visuell schon erscheint. So manifestiert sie etwas, was durch etwas anderes – nämlich den Speer, den Parsifal im Kreuzzeichen schwenkt – hervorgerufen wurde. Auch hier gibt es keinen Kommentar auf der Bühne.

In den drei Fällen von *Holländer*, *Lohengrin* und *Meistersingern* wird eine Situation gelöst, die vorher in sich kreiste und wie still stand. Das gilt – trotz aller Turbulenz – auch für die Prügelszene, die nur mit einem Kübel Wasser zu beenden war. Die Situation, in der Senta zwischen Erik und dem Holländer stand, wird durch den gellenden Pfiff in Dynamik gebracht.

Mit dem Botenglöcklein im *Lohengrin* wird die Handlung, die durch die Frage Elsas und den Tod Telramunds schon zu einem gewissen inneren Ende gekommen ist, sowohl abgeschlossen als auch in die höfische Sphäre des Königs (für den Elsa von den Frauen geschmückt werden soll) zurückgeführt.

Dass dieses Herausgerissenwerden aus einer Situation durch ein einmaliges geräuschhaftes Signal auf der Bühne geschieht, konfrontiert den Handlungsgang mit einem Zeichen, das dem Hörer aus dem Alltag vertraut ist und durch die neue akustische Ebene auch ihn aus dem In-sich-Kreisen der vorherigen Szene aufschreckt.

Die Überlegung, dass der Wechsel des akustischen Mittels von Grabenmusik zum signalhaften Realitäts-Zitat auf der Bühne ein gutes Werkzeug ist, um die Aufmerksamkeit des Hörers auf einen gewissen Punkt zu lenken, lässt sich auch auf die menschliche Stimme übertragen. Wenn diese ihrer musikalischen Funktion entkleidet und als Sprechstimme auf ihre textliche Funktion reduziert wird oder etwa durch einen Schrei ihre geräuschhafte Seite exponiert wird, kommt es zu einer ähnlichen Wirkung. Das wird von Wagner anlässlich einer Würdigung der Schröder-Devrient in *Mein Leben* so formuliert:

„Welche Wirkung ein mit übermäßigen Affekte mit Annäherung an den reinen Sprach-Accent ausgestoßenes entscheidendes Wort hervorzubringen vermag, hatte sie bereits im `Fidelio` zur höchsten Hingerissenheit des Publikums oft bewährt, wenn sie bei der Stelle: `Noch einen Schritt und du bist todt!` das todt fast mehr sprach als sang. Diese ungeheure Wirkung, die gerade auch ich empfunden, beruhte auf dem wunderbaren Schreck, der sich meiner bemächtigte, aus der idealen Sphäre, in welche die Musik selbst die grauenhaftesten Situationen erhebt, plötzlich auf den nackten Boden der schrecklichsten Realität, wie durch einen Beilschlag des Henkers, mich geschleudert zu sehen.“²²¹

Dieses Phänomen, das Wagner so treffend beschreibt und als für sich persönlich wichtig verstand („die gerade auch ich empfunden“), macht er sich auch für sein eigenes Werk zunutze, etwa, wenn im zweiten *Tristan*-Akt Brangäne mit einem „grelen Schrei“ die Stunde der „höchsten Liebeslust“ unterbricht und das Liebespaar, so gut es geht, „in die Realität“ zurückgeholt wird. Ähnliches findet sich, wenn auch nicht an dramatisch entscheidender Stelle, bereits in den *Feen*, Finale des zweiten Aktes, wo Lora „mit einem Schrei“ ausruft: „Tot!“ (Partitur S. 323) Was in diesem Fall allerdings eher wie ein aufgesetzter Effekt wirkt, ist im *Tristan* wesentlich stimmiger in das dramaturgische Konzept eingepasst.

Die Bemerkungen Wagners über die Schröder-Devrient-Interpretation im *Fidelio*, dessen Spuren sich offensichtlich in seinem eigenen Werk wieder finden und die ohne Mühe auch auf die anderen genannten geräuschhaften Momente auf der Bühne übertragbar sind, sind für

²²¹ Wagner-SuD Bd 5, 97

die Annäherung an die Funktionen von Bühnenmusik sehr wichtig. Da ausdrückliche Hinweise auf diese bekanntlich in Wagners Schriften praktisch nicht zu finden sind, kommt den indirekten eine umso größere Bedeutung zu. Im Anschluss an die obige Passage schreibt der Komponist weiter:

„Hierin gab sich die unmittelbare Erkenntniß der äußersten Spitze des Erhabenen kund, welche ich, mit der Erinnerung an diesen Eindruck, als den blitzartigen Moment bezeichne, welcher zwei ganz verschiedene Welten, da wo sie sich berühren und doch vollständig trennen, in der Weise erleuchtet, dass wir eben für diesen Moment den Blick wirklich in zwei Welten zugleich werfen.“²²²

Es liegt nahe, ausgehend von diesem Zitat, den Gedanken der „zwei ganz verschiedenen Welten“, ihrer Berührung und gleichzeitigen Trennung als *eine* Aufgabe der Bühnenmusik insgesamt zu betrachten. Freilich ist hier nicht von einer Weltenteilung zwischen der äußeren Darstellung der Handlung auf der Szene und der Beschreibung des inneren Seelenlebens im Orchester die Rede. Hier geht es um die – mit Wagners Worten – „ideale Sphäre“ der musikalisch dargebotenen Situation und der „schrecklichsten Realität“, in die man durch solche akustische Mittel wie das Hereinbrechen der reinen Wortsprache „geschleudert“ wird. Was Wagner als Interpretationsleistung der Schröder-Devrient rühmt, sichert er sich auch für die eigene Komposition, indem er überraschend Alltagslaute (wie die Signalpfeife des Holländers) fest in die Partitur einzeichnet. Als Realitätszitat stellt diese Art von Bühnenakustik eine Verbindung her zwischen dem Alltagserleben der Hörer und der musikalisierten Welt der Opernbühne.

Diesem äußersten Punkt der Realitätsnähe (er wird uns im systematischen Teil, unter Berücksichtigung weiterer Bühnenmusiken – nicht nur der geräuschhaften – erneut beschäftigen) steht eine Gruppe von Bühnenmusiken gegenüber, die eine geradezu gegenteilige Funktion haben: Sie stehen für eine irrealen Sphäre und sind daher deutlich von den bisherigen Inzidenzen zu unterscheiden.

²²² Wagner-SuD Bd 5, S. 97

III. Transzendierende Musik

Während die große und vielfältige Gruppe der Inzidenzmusik als Merkmal die emblematische Bindung zwischen einem Instrument, einer Person und ihrer Sphäre hat (z.B. Trompete – Soldat/Herold – Militär oder Schalmei – Hirt – Landleben), gibt es eine Anzahl von Musikstücken auf dem Theater, die von verschiedensten Instrumenten ausgeführt werden können, ohne dass sie so verstanden werden, als würden sie von handelnden Personen gespielt. Ihr Einsatz zur Darstellung einer transzendenten Wirklichkeit lässt, ähnlich wie bei den Inzidenzen, eine gemeinsame Tradition der Oper mit dem Schauspiel erkennen. Dabei lässt sich ihr Auftreten unterscheiden in eine Gruppe, die eine irrealer Gegenwelt (sei es als handlungskonstituierendes oder als intermezzoartiges Element) verkörpert und in eine Gruppe, die gegen Ende des Dramas wie ein *deus ex machina* konfliktlösend von außen eingreift.

1. Irrealer Gegenwelt

Im Schauspiel ist das Phänomen so zu fassen, dass die Musik auf dem Theater in diesem Fall dazu dient, eine eigene, von der sie umgebenden Bühnenhandlung deutlich getrennte Sphäre zu schaffen, ein Bereich vor allem des Traumes, des Wahnsinns oder einer übersinnlichen Welt. Es liegt auf der Hand, dass dabei gerade nicht der Eindruck entstehen soll, dass Menschen diese Klänge erzeugen. Entweder werden sie von Wesen des zu repräsentierenden Reiches gespielt (z.B. Elfen oder Geister); öfter aber sollen sie als eine Art „Sphärenmusik“, die allgegenwärtig ist und durch die profanen Geräusche der Realität nur übertönt wird, den Einblick in eine jenseitige Sphäre vorbereiten und begleiten oder aber mit ihren Klängen den Einbruch einer anderen Welt andeuten.

In Shakespeares *Macbeth* z.B. wird der Einbruch der „anderen Welt“, der Welt der Hexen, durch Bühnenmusik signalisiert (originale Regiebemerkung: „Music. The Witches dance“²²³). Ein bemerkenswerter Unterschied zur bisher besprochenen Inzidenzmusik besteht darin, dass die auf der Bühne Agierenden die Bühnenmusik als solche zu einem großen Teil gar nicht wahrnehmen, wie Susanne Oschmann anhand der unterschiedlichen Berliner Schauspielmusiken zu *Macbeth* v.a. für die Vertonung von Louis Spohr herausarbeitet²²⁴.

²²³ Bryan N.S. Gooch/ David Thatcher, *A Shakespeare music catalogue*, Oxford 1991, Bd.1., S. 705

²²⁴ Susanne Oschmann, „Daemmricht und grausenvoll“ – Die Hexen von Berlin. Zur Schauspielmusik zwischen Klassik und Romantik, in: Arne Langer und Susanne Oschmann (Hg.), *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Berlin 1999, S. 49ff.

Auch in Shakespeares *Der Sturm* ist dem Zuschauer nicht klar, woher die Musik auf Prosperos Insel kommt; der Zauberer erläutert daher die übermenschliche Herkunft der Klänge: „Be not he afeard; the isle is full of noises, sounds, and sweet airs, that give delight, and hurt not.“²²⁵

Im Schauspiel *Rinaldo and Armida* von John Dennis (1657-1734) ersteht Armidas Zauberschloss unter festlich-erhabenen Klängen (originale Regiebemerkung: „The Enchanted Palace rises to Musick. Lofty Musick.“²²⁶). Mit dieser Musik ist die Szene gleichsam in eine andere Ebene gehoben, in der sie bleibt, ohne weiter von den Klängen untermalt werden zu müssen. Wenn aber eine weitere irrealer Welt, nämlich die Hölle, beschritten werden soll, wird auch diese durch Instrumentalmusik eingeleitet: “The Serpent and Basses softly under the Stage. [...] Here the Musick plays out.“²²⁷ Diese Klänge werden von den dramatischen Personen nunmehr der neu eröffneten Ebene zugeschrieben: „Th’ Infernal Trumpet thro’ the Abyss profound, Horribly Rumbles with ist dreary Sound.“²²⁸ Die Bühnenklänge können also von den Schauspielern wahrgenommen werden, sie müssen es aber nicht. Darin wird, wie auch in den zuerst erwähnten Beispielen defizitärer Wahrnehmung in *Macbeth* und *Der Sturm*, noch einmal die unterschiedliche Funktion der transzendierenden Musik deutlich: Während diese hörbar (oft unsichtbar) eine übersinnliche Ebene aufmacht, erscheint die Inzidenzmusik für gewöhnlich als Realitätszitat, die auch mit der visuellen Gestalt von Spieler und Instrument als Emblem arbeitet. Deswegen ist bei der Inzidenzmusik die genaue Wahl des Instrumentes von entscheidender Wichtigkeit (was sollte beispielsweise ein Hirt mit einer Trompete?), während die Musik der Irrealität von verschiedensten Klangkörpern oder Ensembles dargestellt werden kann.

Auch in der Opernwelt ist die Darstellung einer jenseitigen Welt weit verbreitet, z.B. in den unterschiedlichen Realisierungen des Armida-Stoffes. Dort hebt sich der Schauplatz eines Zaubergartens oder einer Zauberinsel der Protagonistin von der christlichen Umgebung deutlich ab. Dieser Gegensatz ist aber in keiner der Opern von Lully bis Haydn – darunter auch die gleichnamige Oper Glucks, die Wagner im März 1843 als erstes Werk in seiner Position als Kapellmeister in Dresden einstudierte – mit Bühnenmusik verbunden.

Diese Beobachtung lässt sich zu der Aussage verallgemeinern, dass in musikdramatischen Werken die Sphäre des Irrealen seltener durch Bühnenmusik von ihrer Umgebung abgesetzt wird als im Sprechdrama. Der Hauptgrund dafür liegt in der Tatsache, dass Musik auf der

²²⁵ Weitere Literatur zum Themenfeld „Shakespeare und Musik“ ist zusammengestellt bei Hansjürgen Blinn, *Der deutsche Shakespeare*, Berlin 1993, S. 175 ff.

²²⁶ Ausgabe London 1699, S. 4

²²⁷ Originale Regiebemerkung, ebd. S. 33

²²⁸ Ebd.

Bühne im gesprochenen Schauspiel einen Wechsel des Mediums von Wort zu Musik darstellt, in der Oper aber einen Wechsel des akustischen Ortes, und damit einen weniger einschneidenden Wechsel²²⁹. Denn für die Oper, die ja immer mit Musik operiert, kann die Hervorhebung einer Stelle durch Musik an sich nicht so funktionieren, wie sie der Berliner Romancier und Ästhetiker Franz Horn für die Dramen Shakespeares formuliert:

„Das Wunderbare [...] wird hier fast immer musikalisch vorbereitet, und dieses Dichters Geister sind gleichsam *umgeben* von seltsamen Tönen, durch die sie von der lebendigen Welt geschieden werden, und die selbst dem nüchternsten Gemüth mit jenem süßen Schauer reden, den ausser ihm noch Niemand hervorzurufen vermochte, als Mozart im Don Giovanni.“²³⁰

Nichtsdestotrotz gibt es auch in der Oper Beispiele für eine irrealer Welt, die durch Musik auf dem Theater ausgezeichnet wird, vielleicht zuerst in Johann Rudolf Zumsteegs Oper *Die Geisterinsel* (nach Shakespeares *Sturm*). Dort wird der Geisterchor (Nr. 2 im ersten Akt) „Wolken verschweben tiefer ins Leben“ *dolce* und *piano* von zwei Klarinetten und zwei Fagotten begleitet.²³¹

In den Dimensionen der Grand opéra findet sich ähnliches bei Meyerbeers *Robert le diable* (1831). Die „Valse infernale“, von der „Musique dans la Coullisse“ (teils im Wechsel mit dem Grabenorchester) gespielt, erweckt die Welt der Teufel, deren Chor ebenso unsichtbar ist wie die Instrumente. Bertram bestätigt aber die diabolische Herkunft der Klänge, wenn er singt: „Oui j’entends les éclats de leur joie infernale.“ Wie das Notenbeispiel zeigt, ist die Teufelsmusik sehr umfangreich mit Blech-, Holz- und Blasinstrumenten besetzt. Mögen die Posaunenstöße, verbunden mit den Hörnern, noch emblematisch für die Unterwelt stehen (vgl. Kapitel „Inzidenz“), so wirkt der eigentliche Walzer in seiner gemischten Besetzung doch nicht durch die Instrumentenwahl „teuflisch“, sondern durch andere musikalische Parameter (gedämpfter Klang mit überraschenden Akzenten, Vorschlägen, Unisono-Repetitionen im punktierten Rhythmus etc.).²³²

²²⁹ Siehe dazu auch den Exkurs „Geister im Musiktheater um 1800“ bei Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes Faust*, Sinzig 2006, S. 120.

²³⁰ Zitiert nach: Julia Cloot, *Die Steigerung der theatralischen Illusion durch Musik*, in: Arne Langer und Susanne Oschmann (Hg.), *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Berlin 1999, S. 42. Dort sind zahlreiche weitere Urteile anderer deutscher Romantiker über Musik auf der Bühne zusammengestellt.

²³¹ Für Johann Friedrich Reichardts gleichnamige Oper ist Bühnenmusik beim Geisterchor plausibel, aber nicht zwingend anzunehmen.

²³² Notenbeispiel aus Garland Series, New York 1980

Im *Fliegenden Holländer* allerdings wird das Schiff, das nur zu bestimmten Zeitpunkten aus einer Art Zeitlosigkeit in die Realität eintaucht, mit Mitteln der Bühnenmusik ausgezeichnet. Sowohl das Ankern (Akt I,1) als auch das Verschwinden des Schiffes (Akt III,8) werden durch den „furchtbaren Krach“ des Bühnen-Tamtams angezeigt. Doch die jenseitige Sphäre des Schiffes wird von Wagner daneben noch subtiler mit transzendierender Bühnenmusik vermittelt. Wenn es in der siebten Nummer des dritten Aktes zu einer Konfrontation zwischen norwegischer und holländischer Mannschaft kommt, wird die irrealer Welt durch drei Piccoloflöten auf dem Theater markiert. Wagner schreibt dazu:

„Sobald sich Musiker genug finden, um die 3 Pikkoli mehrfach zu besetzen, so sind sie auf die Bühne, und zwar in der Nähe des holländischen Schiffes, zu platzieren; kann man sie jedoch nur einfach besetzen, so sind sie in das Orchester zu stellen.“²³³

Besonders bemerkenswert ist die Methode, mit der Wagner eine *Vorahnung* von der Ankunft des Schiffes realisiert. Zu Beginn des ersten Aufzuges singen die soeben vor Anker gegangenen Matrosen Dalands ihre Rufe „Hojohe“, „Hallojo“ etc. Diese Rufe werden als doppeltes Echo beantwortet – und zwar von vier Hörnern „auf der rechten Seite der Bühne“ und zweien auf der linken Seite. Es liegt der Gedanke nahe, dass es sich um die Nachahmung des Naturphänomens „Echo“ handelt, aber das wäre durch Singstimmen aus den Kulissen, die auch die Vokalfärbungen des „a“ und „o“ nachgeahmt hätten, wohl realistischer zu erzeugen gewesen.²³⁴

Matrosen während der Arbeit.
 Tenor
 Bass. Ho - jo - - he! Hal - lo - jo!
 Hr. auf d. Bühne. (Erstes Echo.) (Zweites Echo.)
 mf f dim. p

Doch in der dritten Nummer des ersten Aktes wird deutlich, dass die Hornstöße vor allem darauf hindeuten, dass draußen auf dem Meer das Irreale sich bereits eingestellt hat. Denn als der Steuermann einen ersten Kontakt zu dem Holländerschiff herstellen will, wird sein zweifacher Ruf „Wer da?“ wieder mit dem Hornecho beantwortet. Keine (menschliche) Antwort ist auch eine Antwort, so als könnte das Übernatürliche seine Gegenwart adäquater durch Horntöne anzeigen als durch Worte.

²³³ Sämtliche Werke, Bd. 4, III, S. 178. Gründe der Lautstärke, nämlich das ständige Geräusch der Windschleuder, werden Wagner zu den differenzierten Vorschriften für den akustischen Ort der Piccoloflöten bewegen haben.

²³⁴ Notenbeispiele aus dem Klavierauszug von Gustav Brecher, Frankfurt usw. o.J.

rohr an und ruft über Bord: Lange Pause, man hört das Echo
den Ruf zweimal wiederholen.

s. Ob. Hr. Wer da? Hr. a. d.
Bühne.

wie vorher. Lange Pause,
abermaliges Echo Daland

s. Wer da? Es

Str. Str. *pp*

Über diese ausgefallene „In-Szene“-Setzung des Transzendenten hinaus ist die Stelle noch unter einem biographischen Gesichtspunkt zu betrachten. Der dem *Holländer* zugehörige „Inspirationsmythos“ hat bekanntlich die abenteuerliche Überfahrt auf dem Schiff „Thetis“ 1839 zur Grundlage. In *Mein Leben* schreibt der Komponist dazu:

„Ein unsägliches Wohlgefühl erfasste mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter welchem diese den Anker warf und die Segel aufhiesste.“²³⁵

Die Korrespondenz dieser Erlebniserzählung zur ersten Szene des *Holländers* liegt auf der Hand. Der Unterschied, dass im *Holländer* die Echo-Rufe etwas Böses ankündigen, in Wagners wahren Leben aber die Freude über die glückliche Ankerung vorherrscht, wird insofern unbedeutend, da sich doch beides in der Stimmung der Erhabenheit trifft, die ihn angesichts „der ungeheuren Granitwände“ „unsäglich“ befällt. Wagner fährt fort:

„Der kurze Rhythmus dieses Rufes haftete in mir wie eine kräftig tröstende Vorbedeutung und gestaltete sich bald zu dem Thema des Matrosen-Liedes in meinem ‚Fliegenden Holländer‘, dessen Idee ich damals schon mit mir herumtrug und die nun unter den soeben gewonnen Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann.“²³⁶

Dass der Moment der Inspiration, oder zumindest was Wagner seinen Hörern davon vermitteln wollte, in den wenigen Tönen der Hörner auf dem Theater konserviert ist, ist weder selbstverständlich noch ein Einzelfall. Daher wird dieser Zusammenhang weiter unten genauer erörtert.²³⁷

²³⁵ Wagner-Leben, S. 172.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. unten „Inspiration“

Die Venusbergmusik im „Tannhäuser“

Auffällig ist, dass die Realisierung der übersinnlichen Welt, wie sie im Schiff des Holländers dargestellt werden muss, nicht mit den Mitteln eines eigenen Bühnenorchesters (wie in Meyerbeers *Robert*) organisiert wird, sondern mit wenigen Horn- oder Flötentönen, die das Transzendente eher andeuten als breit ausmalen. Mit einer größeren Besetzung auf der Bühne stellt Wagner dagegen im *Tannhäuser* eine mythologische und gleichzeitig erotische Gegenwelt zur höfischen Realität dar: Der Venusberg bekommt sein eigenes Orchester. Die Tatsache, dass Wagner direkt nach der Uraufführung 1845 die Oper be- und umgearbeitet hat (so dass am Ende mindestens fünf Fassungen²³⁸ unterschieden werden müssen) hat ihren Niederschlag auch in Umfang und Besetzung der Bühnenmusik gefunden.

Zusätzlich zu den Veränderungen über die Jahre hinweg muss noch zwischen der Hörselberg-Erscheinung im ersten und der im dritten Akt unterschieden werden. Beide Male wird der Venusberg als Gegenwelt zum Wartburgtal dargestellt; während man im ersten Akt aber ins Innere dieser mythologischen Welt – mitsamt göttlichen und halbgöttlichen Einwohnern – sehen kann, bleibt sie im dritten Akt nur verlockend von außen erahnbar.

Im ersten Akt findet sich das Bühnenorchester im Zusammenhang mit den drei kurzen chorischen Abschnitten der Sirenen: „Naht euch dem Lande“. Von der Besetzung her bilden die geteilten Holzbläser den festen Bestand aller Fassungen: Je zwei Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte. In den späteren Stadien für die Opernhäuser in Paris und Wien treten noch Oboen und Harfen hinzu. Darüber hinaus ist die Anlage der Fassungen bis 1861 und der danach zu unterscheiden: In Dresden verzichtete Wagner beim ersten Sireneneinsatz auf Bühnenmusik. Für den zweiten Einsatz schrieb er zwei Bühnenorchester vor, die ohne Grabenbeteiligung den Kulissenraum *links, entfernt* und *rechts, entfernter* im Wechsel mit dem Chor der Sirenen, der *sehr entfernt* singt, ausleuchten.²³⁹ (Beim dritten Einsatz spielt nur noch ein Orchester.)

²³⁸ Vgl. das Stemma von Reinhard Strohm in: Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. 5, III, S. 205

²³⁹ Notenbeispiel aus der Eulenburg-Taschenpartitur, Leipzig 1929

2 Fl. *pp*
 2 Kl. (C) *pp*
 2 Fg. *pp*
 Vh. (E) *pp*
 Hrf. *pp*

330

glassenen Bühne sich nur noch auf einen kleinen Raum beschränkt, in welchem bloß Venus und Tannhäuser in ihrer früheren Stellung zurückbleiben. In weiter Ferne verhallt der Gesang der Sirenen.)

Etwas langsamer.

*) Auf dem Theater links, entfernt.

riten.

(♩ = d)

2 Fl. *p*
 2 Kl. (C) *p*
 2 Fg. *p*
 2 Hrf. (C) *p*
 2 Hrf. *p*
 Kl. (C) *p*
 Fg. *p*
 Vh. (E) *p*

mutano in F.

Sirenen (sehr entfernt).

Nahteuchdem Stran - de!

a tempo 240

*) Auf dem Theater rechts, entfernt.

2 Fl. *p*
 2 Kl. (C) *p*
 2 Fg. *p*
 2 Hrf. (C) *p*
 Sir. *p*

Nahteuchdem Lan - de!

250

Das 1. Tempo.

gr.Fl. *p*
 Kl. (C) *p*
 1.Vl. *pp*
 Br. *pp*
 Vc. *pp*

260

gr.Fl. *pp*
 Ob. *pp*
 Kl. (C) *pp*
 Hrf. *pp*
 1.Vl. *pp*
 Br. *pp*
 Vc. *pp*

mutano in B.

E. E. 4850

Für Paris und Wien hatte Wagner die gesamte Venusbergmusik neu konzipiert und geschrieben, so dass es wiederum besonders auffällig ist, dass die Bühnenmusik in ihr mit recht wenigen Änderungen auskommt. Doch auch die kleineren Modifikationen geben interessante Aufschlüsse. Wagner geht nur noch von einem Orchester auf dem Theater aus und lässt dieses bei allen drei Eintritten im Wesentlichen das Gleiche spielen (es ändern sich nur die Harfen-Arpeggien und einiges wenig in der Stimmführung v.a. des Horns). Das Notenbeispiel zeigt, wie anders Wagner 1861 zu einer klanglichen Variabilität der Bühnenmusik gelangt: In Dresden war es ein eher starrer Klang, der durch Links- und Rechtsposition des Orchesters und jeweils unterschiedliches Einfügen an den drei Sirenen-Stellen verändert wurde. In Paris bleiben die Positionen der Einsätze und des akustischen Ortes dagegen immer gleich, das Changieren der Klänge wird durch die Orchestrierung erreicht.²⁴⁰

560

auf dem Theater

Fl 1.2 *p dolce* *più p* *pp*

Ob 1.2 *p dolce* *più p* *pp*

Klar (A) 1.2 *p dolce* *più p* *pp*

Fag 1.2 *p dolce* *più p* *pp*

1.2 (F) *p dolce* *più p* *pp*

Hr 3,4 (C) *p dolce* *più p* *pp*

Hfe *pp* *pp*

(Von neuen teilt sich der Duft. Man erblickt, in sanfter Mondesdämmerung, Leda, am Waldesteiche ausgestreckt; der Schwan schwimmt auf sie zu und

CHOR DER SIRENEN

S 1.2 Naht euch dem Stran - - de! naht euch dem

A 1.2 Naht euch dem Stran - - de! naht euch dem

560 Naht euch dem Stran - - de! naht euch dem

Viol I *pp*

Viol II *pp*

Br *pp*

Vc, Kb *pp*

²⁴⁰ Notenbeispiel aus Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. 6, I, herausgegeben von Peter Jost, Mainz 1999

Die genau differenzierten Einsätze und Kombinationen der Instrumentengruppen und die penible Unterscheidung der Länge des Schlusstons, die unterschiedlichen Arpeggien geben ein viel lebendigeres Partiturbild als die Dresdner Musik auf dem Theater. Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass das Grabenorchester nun gemeinsam mit den Bühneninstrumenten spielt, und die Harfe auch einen Teil des Gesanges der Venus unterstützt.

Doch diese Veränderungen spiegeln eher die Entwicklung der Wagnerschen Instrumentationskunst zwischen 1845 und 1861 wider. Lässt sich aber auch ein Wechsel in der Funktion der Bühnenmusik als solcher erkennen? Die Funktion liegt ja offensichtlich weder bei der Dresdner noch bei der Pariser/Wiener Konzeption darin, den Eintritt in die „andere Sphäre“ zu markieren. Denn hier wie dort stehen die jeweiligen kurzen Einsätze *nicht* an den Stellen, wo sie zunächst zu vermuten wären, nämlich zu Beginn der Hörselberg-Szene. Vielmehr sind sie mit ihrem „Najadenmotiv“ direkt dem Gesang der Sirenen zugeordnet. So staffeln sie akustisch das Klangbild hin zu diesem einzigen Choranteil im Hörselberg. Sie stehen – in der Pariser wie in der Dresdener Fassung – an der Nahtstelle zwischen dem allgemeinen Liebesrausch und dem Dialog Tannhäuser – Venus. Einen zweiten Einsatz (in der Pariser Fassung ist es der dritte Einsatz, weil innerhalb des Bacchanals bereits zwei Einsätze zu verzeichnen sind) haben die Sirenen, und mit ihnen wieder verbunden das Bühnenorchester, bevor Tannhäuser die dritte Strophe des Liedes zum Preis der Venus singt. Insgesamt sind es nur einige wenige Takte, die instrumental auf der Bühne ausgeführt werden. Da sie außerdem nicht an den Nahtstellen „zur Außenwelt“ stehen, kann man ihre Funktion schwerlich im Signalisieren einer jenseitigen Welt sehen. Vielmehr nehmen sie in dem vielfältig gegliederten Tableau der mythologischen Gestalten eine genau eingegrenzte Position ein, nämlich die bei den Sirenen.

Aber warum sind sie dann durch Musik auf dem Theater ausgezeichnet? Eine etwaige Inzidenzfunktion lässt sich durch die gemischte – und in den Fassungen wechselnde – Besetzung emblematisch nicht eingrenzen. Dass die Sirenen chorisch auftreten, mag ihnen die Auszeichnung der Bühnenmusik verschafft haben: In Wagneropern lässt sich nämlich einige Male beobachten, dass chorische oder solistische Gesangsensembles mit Bühnenmusik verbunden sind, auch wenn das dramaturgisch nicht zwingend wäre: z.B. Im *Rheingold* die Rheintöchter²⁴¹, deren Begleitung mit Bühnenharfe im vierten Bild²⁴² nur aus Gründen der

²⁴¹ Unterstützung der Intonation durch Bühnenmusik könnte auch in Anschlag gebracht werden beim Männer-Schlusschor des *Tannhäuser* (Posaunen) – hier, bei den Sirenen erklingen Chor und Bühnenorchester freilich im Wechsel.

akustisch nahe positionierten Begleitung, keineswegs aber aus Gründen der Bühnenrealistik erklärbar ist. – Ein anderer Weg aus der Schwierigkeit, den Einsatz einer Bühnenharfe bei den Rheintöchtern zu erklären, wäre die Annahme einer transzendierenden Absicht; also etwa: Der Bau von Walhall mitsamt aller Verstrickung hat die Welt der Rheintöchter selbst für die Götter schon zu einer mythischen Ebene gemacht. Die Rufe der Rheintöchter dringen den lachend in Walhall Einziehenden auch gar nicht mehr ans Ohr – dabei werden ja gerade sie vom Bühneninstrument mitgespielt. Für die Welt der Menschen gilt natürlich erst recht, dass die Welt der Rheintöchter einer anderen Realitätsebene zugehört, eben die der Elementarwesen. Deshalb ist ihr Singen in der *Götterdämmerung* (sie singen nur in der Szene mit Siegfried am Quell) ebenfalls mit Bühnenharfen unterlegt. –

Zurück zum *Tannhäuser*; über die akustische Stütze hinaus lenkt das Bühnenorchester vor allem ganz gezielt die Aufmerksamkeit auf den Sirenenchor. Hier muss wieder zwischen Dresden und Paris unterschieden werden. In Dresden wird der Sirenenchor auch von den Bühnenpersonen deutlich wahrgenommen: „Die Tanzenden halten in der leidenschaftlichsten Gruppe plötzlich an und lauschen dem Gesange.“²⁴³ Und wenn der Chor bei den folgenden Einsätzen sich immer weiter entfernt („entfernt“ – „entfernter“ – „Sehr entfernt“ – „entfernt und unsichtbar“) unterstützt das Bühnenorchester diesen Eindruck durch entsprechende Positionierung und Einsätze. Der da-lontano-Effekt stellt also für die Dresdner Fassung wohl die Hauptfunktion dar.

In Paris ist es dagegen zunächst eine gliedernde Aufgabe, die das Bühnenorchester erfüllt. Bei Einsatz von Chor und Instrumenten auf dem Theater zerteilt sich jeweils „der dichte Duft im Hintergrunde“, um eine allegorische Darstellung der Liebe als Nebelbild zu zeigen; einmal die Entführung der Europa, beim zweiten Mal Leda und der Schwan. So wird die Wandlung des Bühnenbildes durch die Musik auf der Bühne unterstützt. Es handelt sich aber gleichzeitig innerhalb des Reiches der Venus um eine weitere Abstufung der Dimension: Auch für die Bewohner des Hörselberges handelt es sich ja um eine Art Trugbild. Deswegen ist der Chor auch ganz unsichtbar, wenn er ein drittes Mal in der Szene Venus/Tannhäuser erklingt und für die Liebesgöttin als Aufforderung verstanden wird, das im Nebelbild Erschaute nun praktisch umzusetzen: „Aus holder Ferne mahnen süße Klänge, dass dich mein Arm in trauter Näh umschlänge.“²⁴⁴ Venus übernimmt also die Rolle, die vorher in einer Art Traumerscheinung kurz sichtbar wurde, und als sollte diese Einheit der allegorischen Ebenen unterstrichen

²⁴² Sämtliche Werke 10, II, S. 398ff.

²⁴³ Sämtliche Werke 5, I, S. 85 Regieanweisung.

²⁴⁴ Sämtliche Werke 6, I, S. 362f. In Dresden sang Venus in den Chor hinein: „Willst du fliehen?“

werden, wird das Werben der Venus um Tannhäuser mit der Bühnenharfe, die eigentlich dem Sirenenchor zugehört, untermalt. Somit stellt sich in der Fassung von 1861 die Bühnenmusik als raffiniert eingebaute „Fiktion in der Fiktion in der Fiktion“ dar, wenn man die Opernhandlung für sich als erste, den Venusberg als zweite, das Trugbild in ihm als dritte Ebene ansieht. Sie scheint damit schlüssiger in die Handlung eingebaut als in Dresden, wo ihre Hauptfunktion in der Vortäuschung eines Sich-Entfernens lag.

Doch in beiden Fällen zeigt die Bühnenmusik nicht den Eintritt in die irrealen Welt an – zumindest nicht in der dramatenkonstituierenden Entgegensetzung Wartburgtal/Hörselberg. Von daher ist umso interessanter zu beobachten, dass der Übergang ins „Diesseits“, ins Wartburgtal, mit einer Folge von verschiedenen bühnenakustischen Teilen gestaltet ist, wie sie in dieser Menge weder sonst bei Wagner noch bei einem anderen Komponisten zu finden sind.

Zunächst vernimmt man „von der Höhe links [...] das Geläute von Herdenglocken.“ Als zweites Klangphänomen spielt der junge Hirt die Weise auf der Schalmey, die im Kapitel „Inzidenz“ bereits erwähnt wurde. Darauf singt er ohne Begleitung des Orchesters das Lied von Frau Holda. Schließlich singt der Chor der Pilger, ebenfalls a-cappella. So schweigt für ganze 80 Takte (in der Pariser Fassung sogar 90 Takte) das Grabenorchester, aller Klang wird ausschließlich auf der Bühne erzeugt. In den folgenden 43 Takten spielt zwar das Hauptorchester, aber auch die Bühne ist akustisch immer präsent: Zunächst durch die Kuhglocken, dann durch die Pilger und das Schalmeyspiel des Hirten. Danach pausiert das Orchester wieder, um den Klang erneut ganz von der Bühne her kommen zu lassen; und wieder sind es verschiedene Ebenen, die nach- und miteinander diese Aufgabe übernehmen: Der a-cappella-Chor, dann nicht mehr die Kuh-, sondern die Stadtglocken, schließlich die Waldhörner der Jagdgesellschaft.

Diese einmalige Kumulation bühnenakustischer Phänomene dient offensichtlich dem Ziel, den Zuhörer tatsächlich in die Weite des Wartburgtales zu holen und Tannhäuser seine Wiederkunft unter die Sterblichen überdeutlich zu machen. Die verschiedenen akustischen Signale lösen denn auch alles ein, was der Held sich im Venusberg gewünscht hat. Er, der die orgiastische Eingangsszene verschlafen hat, hat nicht, wie man zuerst glauben mag, dieses Treiben, sondern anderes geträumt:

„Im Traum war mir's, als hörte ich, was meinem Ohr so lange fremd, als hörte ich der Glocken frohes Geläute.“

All seine Wünsche werden in Bühnenmusik realisiert: Er möchte Zeit wieder in erfahrbaren Einheiten spüren (die Glocken künden Morgen und Abend), er möchte die Nachtigall hören,

„die mir den Lenz verkünde“ (der junge Hirt besingt den Mai), er verlangt „nach des Waldes Lüften“ (dafür steht die Jagd, symbolisiert in den Hörnern), „unsrer Vöglein lieben Sang“ kann man im Englischhornspiel des Hirten nachgeahmt finden, vor allem in den ausgedehnten Zwischenspielen, wie sie die Pariser Fassung bietet (ähnlich versucht Siegfried, das Waldvöglein mit einem selbstgebautem Rohr – ebenfalls Englisch Horn a.d. Bühne – nachzuahmen). Im a-cappella-Gesang der Pilger „Gelobt sei Jungfrau, süß und rein“ findet sich Tannhäusers zusammenfassendes Gelöbnis „Mein Heil liegt in Maria“ wieder. Alle seine Sehnsüchte – und auch die optischen, wie blauer Himmel, Sonnenschein, grüne Wiesen – sieht Tannhäuser mit einem Schlag im Wartburgtal erfüllt, so dass man annehmen könnte, er wäre wieder in den Traum verfallen, den er ganz zu Beginn der Handlung in Venus' Schoß hatte und beschrieb. Ist also das „schöne Tal“ mit seiner ganzen Bühnenklanglichkeit die irrealer Welt? Immerhin hat Tannhäuser ja „seine Stellung nicht verlassen“ (originale Regieanweisung), ist also nicht durch räumliche Bewegung, sondern durch Zauber oder ähnliches in die neue Situation geraten.

Die Frage, welche Welt letztgültig die diesseitige und welche die jenseitige ist, oder, besser bezeichnet, was Traum und was Wirklichkeit ist, ist nicht leicht zu lösen. Denn dass es um solche Wahrnehmungsfragen geht, macht das Lied des jungen Hirten programmatisch klar. Es thematisiert die Wahrnehmung des Kluges im Ohr und des Schauens im Auge und lautet:

„Frau Holda kam aus dem Berg hervor zu ziehn durch Fluren und Auen,
gar süßen Klang vernahm da mein Ohr, mein Auge beehrte zu schauen.
Da träumt ich manchen holden Traum, und als mein Aug erschlossen kaum,
da strahlte warm die Sonnen, der Mai, der Mai, war kommen.“

(Dabei ist nicht ganz klar, ob die folgende Zeile zum Lied gehört oder eine originäre Aussage des Hirten ist: „Nun spiel ich lustig die Schalmey, der Mai ist da, der liebe Mai!“) Doch gerade in dem Moment, in dem die Wahrnehmung gelingt, „da träumt ich manchen holden Traum“, so dass wieder unklar ist, ob die Traum- oder die Wachebene die aktuelle ist. – Dieses unbegleitete Lied erinnert übrigens in Akt-Stellung, Form und Funktion stark an die Stimme des jungen Seemanns im *Tristan*. Nicht nur die Frage, warum die beiden „jung“ sein müssen, drängt sich auf, sondern vor allem die Feststellung, dass eine nicht individualisierte Nebenfigur die programmatische Zusammenfassung des ganzen Stückes liefert. Für *Tristan und Isolde* ist es der Gegensatz zwischen nächtlicher Liebessehnsucht und tagheller Realität: „Westwärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff.“ Im Unterschied zum Holda-Lied ist es hier die erste (soeben zitierte) Zeile, deren Zugehörigkeit zum Lied nicht klar ist. – Die Bühnenmusik macht den Aspekt der „Ästhetik“ im Sinne der „Wahrnehmung“ durch ihren akustischen Ort und ihre Kommentierung durch die Sänger besonders sinnfällig. Auch

hier liegen die Parallelen zum *Tristan* und seiner defizitären Wahrnehmung der Bühnenmusik auf der Hand. Diese defizitäre Wahrnehmung wurde bereits weiter oben für die *Königstrompeten* konstatiert, findet aber im *Tristan* mehrmals statt: Die Jagdhörner im zweiten Akt nehmen Isolde und Brangäne höchst unterschiedlich wahr – mit fatalen Folgen. Die „Traurige Weise“ wird nur von Tristan selbst in ganzer Tiefe wahrgenommen und kommentiert. Die „Stimme des jungen Seemanns“ zu Beginn des ersten Aktes wird von Isolde falsch wahrgenommen und deswegen mit einem Wutanfall kommentiert. Das Hören oder Nicht-Hören wird damit zum Ausgangspunkt für entscheidende Situationen. Solche akustischen Entscheidungsmarken werden von Wagner fast stets durch Bühnenmusik exponiert.

Eine ähnlich tragische Geschichte ums (Nicht-)Hören schreibt Wagner aus Marseille. Sie handelt vom Helden Roland und kulminiert in der Feststellung: „So ist's - und war's immer. - Das Horn wird nicht gehört.“ Kurz seien hier Auszüge aus dem Gesamttext zitiert:

„Roland's Tod - noch einmal stösst er in sein Horn - furchtbar klagend dringt der Hall in weite Ferne - Olifant berstet. Dem König Karl wird's Angst: der Verräther Ganelon beruhigt ihn wieder - es sei nichts, Roland geh's gut, er sei nur auf der Jagd: - der König - beruhigt sich wirklich. [...] Und König Karl kommt endlich dahinter. Versteht sich: nun geht es auch dem Verräther schlecht. [...] Ein schöner Typus. So ist's - und war's immer. - Das Horn wird nicht gehört, der Verräther bleibt dem König nah, - der Held verschmachtet - nur die Liebe erlöst. - Kindische, dumme Welt!“²⁴⁵

Der Hinweis auf die unzulängliche Wahrnehmung von Musik auf dem Theater durch die handelnden Personen weist also in eine ähnliche Richtung wie die Frage nach der Unterscheidung: Was ist Traum? Was ist Realität? Zwar ist eine prinzipielle Ununterscheidbarkeit der Ebenen Traum/Wirklichkeit geradezu Gegenstand dieser und anderer Opern (man denke an Elsas Traum im *Lohengrin* und sein Real-werden im Gottesgericht). Doch kann der dritte Akt des *Tannhäuser*, wenn man ihn als das Seitenstück zum ersten betrachtet, noch ein Stück weit Licht in das Dunkel bringen.

Bekanntermaßen hat Wagner gerade den Schlussabschnitt des *Tannhäuser* mehrfach verändert. Die Fassungen unterscheiden sich vor allem darin: Ob Venus noch einmal auftritt und ob Elisabeths Sarg auf die Bühne getragen wird. Daneben bestehen Unterschiede darin, ob die höfischen Sänger nochmals erscheinen, wo der Männerchor positioniert ist, ob dazu Musik hinter der Szene stattfindet und schließlich, ob die Totenglocke geläutet wird. In

²⁴⁵ Richard Wagner, *Das Braune Buch*. Tagebuchaufzeichnungen 1865-1882. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth. Vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich 1975, S. 102

unserem Zusammenhang ist außerdem zu beobachten, ob die vorherige Bühnenmusik mit oder ohne Grabenmusik erklingt. Zur besseren Übersicht finden sich die einzelnen Punkte in folgender Tabelle.²⁴⁶

1. Fassung „Dresden“ 1845	2./3. Fassung 1847/1851	4./5. Fassung 1853/1860	„Pariser Fassung“ 1861	„Wiener Fassung“ 1875
Ein Bühnenorchester ohne Graben	Zwei Bühnenorchester links und rechts mit Graben	Zwei Bühnenorchester links und rechts mit Graben	Ein Bühnenorchester mit Graben	Zwei Bühnenorchester links und rechts mit Graben
Ohne Venus	Mit Venus	Mit Venus	Mit Venus	Mit Venus
Mit Totenglocke	Ohne Totenglocke	Mit Totenglocke	Ohne Totenglocke	Ohne Totenglocke
Ohne Sarg	Mit Sarg	Ohne Sarg	Mit Sarg	Mit Sarg
„Männerchor auf der Wartburg“ Ohne Edle	„Männerchor hinter der Szene“ Mit Edlen	„Männerchor von der Höhe d. Hintergrundes“ Ohne Edle	„Choeur des hommes dans la coulisse“ Mit Edlen	„Männerchor hinter der Szene“ Mit Edlen
Ohne Bühnenposaunen	Posaunen hinter der Szene	Pos. „können ausbleiben“ ²⁴⁷	Ohne Bühnenposaunen	Posaunen hinter der Szene

Bei all diesen Veränderungen geht es nicht in erster Linie um neue Lösungen des Dramas selbst: Tannhäuser widersteht mit Hilfe Wolframs der Verlockung des Hörselberges, seine Erlösung durch die Fürsprache der soeben verstorbenen Elisabeth wird durch den Männerchor gerühmt, die päpstliche Vergebung aufgrund des Wunders des dürren, dann grünenden Zweiges wird vom Chor der jungen Pilger verkündet. Inhaltlich gesehen handelt es sich bei den Veränderungen nur um eine Neugewichtung der Antwort auf die Frage, ob Tannhäusers spätes Heil eher aus Gottes Gnade oder eher aus Elisabeths Opfer fließt²⁴⁸. Insofern dreht es sich hier um die Frage, wie die im Prinzip beibehaltene Lösung musikalisch umgesetzt wird und vor allem welche Personen dazu auf der Bühne noch einmal sichtbar werden müssen. So entschied sich Wagner bereits ab der ersten Revision, dass das Reich der Liebesgöttin nicht

²⁴⁶ Die Fassungen und Jahreszahlen angesetzt wie bei R. Strohm in: R. Wagner, Sämtl. Werke, Bd. 5, III, S. 205

²⁴⁷ Brief Wagners an Wilhelm Fischer, 30. Juni 1853

²⁴⁸ Vgl. Egon Voss, Wagners unvollendeter Tannhäuser, in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.), „Die Wirklichkeit erfinden ist besser“ – Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi, Stuttgart 2002, S. 78-85.

nur durch Erscheinung und Musik des Hörselbergs manifest werden sollte, sondern auch durch Auftreten der Venus selbst.

Nicht dauerhaft sicher war sich der Komponist in der Frage, ob der Sarg der Elisabeth durch den Männerchor und die Edlen auf die Bühne gebracht werden sollte (das galt einem Teil des Publikums wohl für „widerlich“²⁴⁹). Jedenfalls korrespondiert das Auftreten des Sarges genau mit dem Läuten des Totenglöckleins: Entweder das eine oder das andere sollte Elisabeths eingetretenen Tod anzeigen, aber nicht beides zusammen. Für die Fassungen, in denen der Sarg nicht erscheint, tritt auch der Männerchor nicht auf, sondern bleibt „in der Ferne (oben)“²⁵⁰. Für diesen Fall hat Wagner die Posaunen hinter der Bühne eingefügt, so dass hier gilt wie im Fall der Totenbahre: Entweder wird visuell deutlich gemacht oder durch bühnenakustische Mittel, aber nicht beides zugleich²⁵¹. Die Pariser Fassung bildet hier die Ausnahme. In mehrerlei Hinsicht musste Wagner seine Wünsche an die Bühnenmusik offensichtlich aufgrund der Gegebenheiten vor Ort ändern: Auf diese Rechnung ist der Einsatz von Saxhörnern statt Waldhörnern, aber auch die Reduktion zweier Bühnenorchester auf eines zu setzen²⁵².

Auch in der Behandlung des Bühnenorchesters gibt es in den verschiedenen Werkstadien unterschiedliche Lösungen: Während es in der ersten Fassung *auf dem Theater, sehr entfernt* spielt, findet es danach seinen Platz in zwei Orchester geteilt *unter der Bühne, links und rechts*. Außerdem erklingt es 1845 ohne Begleitung des Grabenorchesters, danach aber mit diesem zusammen. Diese 57 Takte (ab 1847 sind es 41 Takte) sind damit diejenigen in Wagners Werk, die allein eine jenseitige Welt – hier den Venusberg – mit bühnenakustischen Mitteln auszeichnen und so in einen Zusammenhang gestellt werden können, wie er oben für Meyerbeers *Robert* und seinen Teufelstanz festgestellt wurde. Das gilt vor allem für die Dresdner Fassung, wo der Instrumentenklang allein von der Bühne kommt.

Die Zuordnung dieser 57 Takte zum Hörselberg geschieht durch einen Lichteffekt („zunehmende rosige Glut“), durch Hinweise Tannhäusers („Das ist der Nymphen tanzende Menge“), vor allem aber durch Wiederaufnahme der Themen, die schon im ersten Akt zur Orgie im Venusberg erklangen. Es wurde bereits als typisch für die transzendierende

²⁴⁹ Vgl. Brief Wagners an Gustav Schmidt, 28. Januar 1853

²⁵⁰ Brief Wagners an Wilhelm Fischer, 30. Juni 1853

²⁵¹ Die Funktion der Posaunen als akustische Stütze wurde bereits oben erwähnt

²⁵² Eine Anpassung an die gegebenen Umstände schlägt Wagner auch in einem Brief vom September 1852 an Louis Schindelmeißer vor: „Bleib' jedenfalls bei dem neuen Schlusse des 3ten Aktes, arrangire aber - sobald Du nicht Musiker genug hast die Theatermusik auf die Weise, daß Du die beiden Orchester unter der Bühne zu einem einzigen combinirst, welches Du in die Mitte stellen läßt, und zwar eben so, daß es gut gehört wird. Dieses eine Orchester nimm dann von der Stärke, wie jedes der beiden Orchester in der Partitur.“

Richard Wagner, Briefe an Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von Erich Kloss, Leipzig 1912, S. 110

Bühnenmusik festgestellt, dass die Instrumentenbesetzung nicht emblematischen, sondern akustischen Gesichtspunkten folgt. So ist auch im *Tannhäuser* das Bühnenorchester bunt gemischt aus Holz-, Blech- und Schlaginstrumenten zusammengesetzt (nur in der ersten Fassung, die Wert darauf legt, dass sehr stark aber entfernt gespielt wird, erscheinen auch Trompeten, danach sind sie weggelassen). Und auch hier sind die Instrumentalisten unsichtbar.

Doch in einem Punkt unterscheidet sich die Faktur von den Vorbildern der Opern- und vor allem der Schauspielmusik: Im *Tannhäuser* findet die transzendierende Musik nur im dritten Akt zum großen Teil auf der Bühne statt; im ersten Akt ist es – wie erwähnt – geradezu umgekehrt: Die Hörselbergsphäre wird vom Grabenorchester dominiert, das Wartburgtal aber von bühnenakustischen Mitteln gegliedert, und zwar bis zum Ende des Aktes. Das kann man zum Teil vom Bühnenbild her damit erklären, dass im ersten Akt die beiden Ebenen Venusberg/Wartburgtal nacheinander erscheinen lässt, im dritten Akt aber gleichzeitig; so bot sich eine akustische Staffelung an. Diese wurde aber durch die ab 1847 statthabende Beteiligung des Orchestergrabens zum Teil nivelliert, und auch der Auftritt der Venus selbst wurde nicht in der Sphäre der Bühnenmusik erhalten. Im Gegenteil, sobald die Liebesgöttin erscheint, schweigt das Ensemble unter der Bühne, so als wollte Wagner auch hier (wie bei den Paaren Elisabeths Sarg/Totenglocke und trauernder Männerchor/Posaunen hinter der Szene) eine Doppelung vermeiden. Im Erscheinen der Venus auf der Bühne ab der zweiten Fassung kann man demzufolge auch den Grund erkennen, warum Bühnen- und Grabeninstrumente kombiniert werden: Für die erste Aufführung (wo Venus nicht mehr erscheint) musste ein sehr starkes Zeichen auf der Bühne den Einbruch der eigentlich irrealen Verführungswelt anzeigen. Wagner wählte den völligen akustischen Wechsel von Graben- zu Bühnenorchester dazu als Mittel. Mit dem Auftritt der Venus war ein so starker Kontrast nicht mehr nötig und deswegen durch Kombination beider Klangkörper abgemildert.

Über diese Details hinaus ist aber vor allem festzuhalten, dass Wagner die Bühnenmusik nicht schematisch verschiedenen Wirklichkeitsebenen zuweist. Vielmehr ist der unterschiedliche akustische Ort der Venusbergmusik im ersten und dritten Akt – sowie die geballten Bühnenklänge des Wartburgtales neben der Ebene der Grabenmusik – Ausdruck für die Unsicherheit der Wahrnehmung der Sphären von Traum und Wirklichkeit, vor allem in der Frage, welche Sphäre für Tannhäuser die letztendlich relevante und erlebte ist. Die Frage, welche Welt die tatsächliche reale ist, lässt sich nun allerdings in Anwendung unserer Einteilung von Bühnenmusik in inzidierende und transzendierende Musik klar beantworten. Die Klänge im Wartburgtal stehen als inzidierende Musik (die Instrumente sind samt ihrer

Symbolik bestimmten Akteuren zugeordnet) für die Alltagsrealität. Die Venusbergmusik, im ersten Akt durch die „neutrale“ Grabenmusik noch nicht einer gewissen Sphäre zugeordnet, gehört im dritten Akt einer metaphysischen Ebene an, weil sie die Eigenschaften einer transzendierenden Klanglichkeit trägt: Die Spieler sind unsichtbar, die Instrumente nicht emblematisch zugeordnet, sondern gemischt besetzt. Der erste und der letzte Akt des *Tannhäuser* stellen so ein Musterbeispiel für beide Richtungen der Bühnenmusik, die inzidierende und die transzendierende, dar. Gleichzeitig geben beide Akte die Wahrnehmung des „Wanderers zwischen den Welten“ und dessen, was er zu hören, zu spüren und zu erleben erhofft, genau aus Sicht Tannhäusers wider.

So verbindet sich die Darstellung unterschiedlicher Welten über den Weg der Bühnenakustisch differenzierten Wahrnehmung mit einer psychologisierenden Funktion, die Einblick in das Seelenleben des Helden gewährt. Für den dritten Akt hat das Reinhard Strohm so formuliert: „Der verbreiterte irrationalisierte Orchesterklang (Doppelorchester unter der Bühne) ist weniger akustische Umwelt als seelischer Innenraum“²⁵³.

2. Deus ex machina

Das Jenseitige kann im Schauspiel und in der Oper auch als ein deus ex machina auftreten. Während die irrealer Welt als Gegenstück zur Wirklichkeit aufgebaut wird und so häufig den Dramenkonflikt des hin- und hergerissenen Protagonisten konstituiert, besteht die Funktion des deus ex machina im Gegenteil darin, den Dramenkonflikt durch plötzliches und unvorhersehbares Eingreifen göttlicher Gewalt von oben aufzulösen und ins Gute zu wenden. Diese Methode, ein Drama abzuschließen, ist seit der Antike umstritten und gilt häufig als Notlösung, die schon Aristoteles als unmotiviert ablehnt²⁵⁴. Wie Hortschansky feststellt, sollte dieses Verdikt – man spricht von den „Onkels aus Ostindien“, die am Ende des Schauspiels alles um Guten wenden – allerdings nicht vorschnell verhängt werden. Denn mit diesem Kunstgriff sind zwei gerade für das beginnende 19. Jahrhundert „zentrale Formen des Mittels [...] angesprochen: die banal-triviale Überraschung und das `romantische` Erlebnis des Wunderbaren.“²⁵⁵ Und entsprechend kommt Hortschansky nach Aufzählung zahlreicher Beispiele zum Ergebnis: „Das dramaturgische Mittel des Deus ex machina ist im allgemeinen

²⁵³ Piper Bd. 6, S.565

²⁵⁴ Vgl. Klaus Hortschansky, Der Deus ex machina im Opernlibretto der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Heinz Becker (Hg.), Beiträge zur Geschichte der Oper, Regensburg 1969, S. 45

²⁵⁵ Ebd. S. 46

nicht etwa Zeichen des Unvermögens der Librettisten, eine Handlung konsequent durchzumotivieren.“ Die einzelnen Formen sind vielmehr „typische Mittel einer Zeit, die das Überraschungsmoment kultivierte und zu einer ihrer Leitideen machte.“²⁵⁶

Dieses Überraschungsmoment bringt es mit sich, dass der Deus – oder auch ein stellvertretend für ihn handelnder Mensch, wie der Eremit in Webers *Freischütz* – eine Episodenfigur sein muss, die vorher höchstens kurz und als Nebenfigur aufgetreten sein darf.

Als bekanntes und umstrittenes Beispiel kann der Ausgang von Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigénie en Aulide* von 1774 gelten. Ein tragisches Ende der Handlung – die Opferung Iphigenies – konnte nur das direkte Eingreifen der Göttin Diana verhindern. In der Uraufführung übermittelte der Priester Calchas den Spruch der Göttin, dass ihr an der Ermordung Iphigenies nicht gelegen sei. Diese Lösung traf beim Publikum auf entschiedenen Widerspruch, wie Wilhelm Weismann ausführlich darstellt²⁵⁷. Gluck entschloss sich für die Wiederaufnahme des Werkes 1775, Diana leibhaftig auftreten zu lassen²⁵⁸ und so ein Problem zu lösen, dem sich auch Wagner in der Schlussgestaltung des *Tannhäuser* gegenüber sah: Für die Handlung wesentliche Personen – hier Venus, dort Diana – waren nicht sichtbar auf der Bühne, die Gesamtdarstellung schien daher nicht schlüssig, oder zumindest nicht zwingend zu sein: In beiden Opern hatte die mythologische Gestalt am Ende leibhaftig aufzutreten. Dabei ist festzuhalten, dass Diana als *Dea ex machina* nur an dieser Stelle auftritt, während Wagners Venus bereits im ersten Akt als eine wesentliche Person innerhalb der Gefühlswelt *Tannhäusers* auftritt und auch im zweiten Akt durch das Lied, das der Titelheld auf sie singt, zumindest ideell präsent ist. Außerdem entscheidet Venus ja nicht über den Ausgang der Handlung: Ihre Welt wurde daher bei der Betrachtung von „Irrealitäten“ und nicht beim Deus *ex machina* behandelt.

Für die Wagner-Jünger stellte es trotzdem einen wichtigen Beweis für die enge geistige Verbindung der Reformer Gluck und Wagner dar, dass beide unabhängig voneinander zu ähnlichen Lösungen gekommen waren, jener für seine *Iphigenie*, dieser für seinen *Tannhäuser*²⁵⁹. Und tatsächlich ist ein Zusammenhang zwischen *Tannhäuser* und *Iphigenie* zu sehen, vor allem durch den Umstand, dass Wagner die Oper Glucks für die Dresdner

²⁵⁶ Ebd. S. 54

²⁵⁷ Wilhelm Weismann, *Der deus ex machina in Glucks „Iphigenie in Aulis“*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 7, Leipzig 1963, S. 7-19

²⁵⁸ „was unzweifelhaft logischer ist“, so Marius Floithuis in seinem Vorwort zur Gesamtausgabe, in der die Änderungen von 1775 verzeichnet sind, s. Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 5b, Kassel usw. 1989, S. Xf.

²⁵⁹ Vgl. die Darstellung des Zusammenhanges bei Carl Friedrich Glassenapp, *Das Leben Richard Wagners* in sechs Bänden, Leipzig 1910, Bd. 2, S. 208-211

Opernbühne bearbeitete²⁶⁰, und zwar in zeitlicher Nähe zu seiner eigenen Oper²⁶¹. Der Arbeit an diesem Werk maß Wagner einige Bedeutung zu, wie er in *Mein Leben* schreibt:

„Auf eine frühere Anregung von mir sollte in diesem Winter nämlich Glucks »Iphigenia in Aulis« zur Aufführung gelangen. Ich fühlte mich verpflichtet, diesem Werke, welches namentlich seines Sujets wegen mich sehr ansprach, eine größere Aufmerksamkeit und Fürsorge zuzuwenden, als dies früher beim Einstudieren der »Armide« der Fall gewesen war.“²⁶²

Wagner erbat sich aus Paris die Originalpartitur, da die zur Verfügung stehende Berliner Abschrift ihm nicht nahe genug am Urtext zu sein schien. Er erhielt die aus dem Jahre 1774 stammende Fassung, in der Diana also noch nicht auftrat. Unter den zahlreichen Veränderungen (von William G. Whittaker sorgfältig aufgelistet²⁶³), interessiert in unserem Zusammenhang die Gestaltung des Schlusses, für die Wagner Text und Musik ganz neu konzipiert und bezeichnenderweise ebenfalls eine Dea einfügt. Bei ihm ist es allerdings Artemis, die Iphigenie mit sich nach Tauris nimmt; dies entspricht der Vorlage des Euripides genauer als das einfache *lieto fine*, das die Erscheinung der Diana ermöglicht hat. Zudem vergegenwärtigt es die übernatürliche Hilfe in letzter Not, wie es, in Whittakers Worten, „Wagner and his love of introducing the supernatural before the eyes of his spectators“ angelegen war. Um den kurzen Auftritt der Artemis, angekündigt durch Kalchas Ruf „Die Göttin nahet selbst“, aus dem Realitätszusammenhang herauszuheben, lässt er ihn komplett durch Bühnenmusik einleiten und begleiten:

²⁶⁰ Die Umstände der Bearbeitung sind knapp aufgearbeitet in: John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss (Hg.), *Wagner Werkverzeichnis*, Mainz usw. 1986, S. 333f.

²⁶¹ Vgl. Wagners *Annalen*, in denen er Ende 1846 berichtet, dass er von Lohengrin zunächst den dritten Akt komponiert, aber „nicht weit [gelangt]: unterbreche mich durch Bearbeitung der Iphigenia in Aulis v. Gl.“
Richard Wagner, *Das braune Buch*, Zürich/Freiburg 1975, S. 111

²⁶² Wagner-Leben, S. 350

²⁶³ William G. Whittaker, *Wagner's Version of Gluck's Iphigenia in Aulis*, in: Ders., *Collected Essays*, New York 1970, S. 200-221

na - - - - - het selbst.

dim.

f

Lento. (auf dem Theater.)

dim.

p

Artemis.

Nicht dür-ste ich nach I-phi-ge-ni-a's Blut, es ist ihr ho-her Geist, den ich er-

kor! Mein Opfer führ' ich in ein fer-nes Land, als Priesterin dort mei-ne Huld zu

lehren. Dir, Atreus Sohn, erzieh' ich so die Reine, dass einst sie sühne, was dein Stamm ver-

brach. Nun seid ver_söhnt, versöhnet bin auch ich: die Win_de weh'n, ruhmvoll sei eu_re

Artemis.
Fahrt!

Kalchas.
Be - tet dank - bar und stau - nend der Göt - tin Rath - schluss

(Orchester.)
pp poco cresc. mf dim.

Die Besetzung²⁶⁴ ist rein bläserisch: Je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und drei Trompeten.²⁶⁵ Gerade die drei Trompeten, „which distinguish the divine from the earthly maiden“²⁶⁶, geben der Stelle einen strahlenden Glanz und heben sie von dem Bühnensembel ab, das vorher den Chor begleitet hat. Denn auch die unmittelbar vor Artemis' Erscheinen erklingenden Gebete werden bereits von Holzbläsern sekundiert, so dass „das Göttliche“ im Beten bereits anklingt und gleichzeitig der Auftritt der leibhaftigen Gottheit, zu der eben noch der Trompetenglanz fehlt, vorbereitet wird. Festzuhalten bleibt, dass Wagner auch in der empathisch zu nennenden Bearbeitung des Gluckschen Werkes für die Darstellung einer metaphysischen Wirklichkeit auf das Mittel transzendierender Bühnenmusik zurückgreift.

Die Figur des Komturs in Mozarts *Don Giovanni* erfüllt in gewisser Weise ebenfalls die Funktion eines deus ex machina. Zwar tritt er als Lebendiger zu Beginn des ersten Aktes auf, wo er im Duell fällt. Am Ende der Oper aber sorgt er als wandelnde Statue zunächst für Erschrecken und dann für Gerechtigkeit, indem er dem Titelhelden zum Tod führt. Die ersten

²⁶⁴ Laut ebd. S. 212, siehe auch WWV, S. 330

²⁶⁵ In ähnlicher Instrumentalbesetzung, ergänzt mit Streichern, erscheint in Händels *Giulio Cesare* die Kleopatra als Virtù inmitten der neun Musen (Akt 2, Szene 2). Auch in diesem Fall wird eine mythologische Ebene erreicht (hier allerdings eher zu dekorativen als dramatischen Zwecken) und durch Bühnenmusik ausgezeichnet, übrigens eine der ganz wenigen Bühnenmusiken bei Händel überhaupt.

²⁶⁶ William G. Whittaker, Wagner's Version of Gluck's Iphigenia in Aulis, in: Ders., *Collected Essays*, New York 1970, S. 219.

Worte der Statue auf dem Friedhof (Akt 2, Szene 11) werden aus der Umgebung des Seccorecitativs durch einen Bläusersatz herausgehoben²⁶⁷:

Adagio
a 2 51

Oboe I, II
Clarinetto I, II
in Sib/B
Fagotto I, II
Trombone alto
Trombone tenore
Trombone basso
IL COMMENDATORE
DON GIOVANNI
Continuo
(Cembalo, Violoncello)
Violoncello e Basso

Di ri - der fi - ni - rai pria dell' au - ro - ra. Chi ha par - la - to?

Die oben erwähnten und für den machina-deus konstitutiven Eigenschaften – „die banal-triviale Überraschung und das `romantische` Erlebnis des Wunderbaren“ – treffen hier vorbildlich zu.²⁶⁸ Nach den Recherchen zu Glucks *Iphigenie* verwundert es nun nicht, dass Wagner, der auch den *Don Giovanni* bearbeitete, diese Stelle durch Musik auf dem Theater ersetzte. Im Vergleich zur *Iphigenie* griff die Adaptierung der Mozart-Oper für die Züricher Bühne 1850 weit weniger in die musikalische Substanz ein. Diese Einschätzung gewinnt man zumindest nach Sichtung von Sekundärmaterial, wie den Briefen und Rezensionen betreffend die Aufführung²⁶⁹. Denn an Originalmaterial sind nur zwei Fragmente erhalten, darunter

²⁶⁷ Notenbeispiel nach: W.A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel usw. 1968

²⁶⁸ Die Eingemeindung Mozarts in die Romantik im 19. Jahrhundert hat E.T.A. Hoffmann am intensivsten theoretisch untermauert und den „Don Giovanni“ zum Ausgangspunkt der Formulierung gemacht, Mozart sei der „unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper“ (E.T.A. Hoffmann, Schriften zur Musik, herausgegeben von Friedrich Schnapp, München 1977, S. 363). Gerade die Erscheinung des Komtur, in der „das romantische Erlebnis des Wunderbaren“ greifbar wurde, legte diese Überlegung nahe. Vgl. Klaus-Dieter Dobat, Musik als romantische Illusion, Tübingen 1984, S. 138ff.

²⁶⁹ Aufgelistet von Egon Voss in seinem Aufsatz „`ein göttliches, unvergleichliches Werk` - `leider alles unkonzentriert`“. Richard Wagner und Don Giovanni, in: Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf (Hg.), Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Tutzing 1997, S. 1464-1472.

eines, das eine einzige Zeile eines Rezitativs betrifft; das andere hier in der Umschrift von Egon Voss²⁷⁰:

Tromba 1^{ma} in D.

(unter der Bühne.)

Stichwort. „Wie, wenn es nun meine Frau gewesen wäre. [“]

D. Juan. „Desto besser“ (er lacht laut auf.)



Stichwort. D. Juan. „Wer da? Wer sprach hier?“



Wie ein Vergleich mit der Originalpartitur zeigt, hat Wagner hier nicht etwa – wie sonst in seiner Bearbeitung – die in Zürich fehlenden Posaunen (bei der Aufführung des *Don Giovanni* in Wien 1788/1789 wurden an der betreffenden Stelle offensichtlich gar keine Posaunen eingesetzt²⁷¹) durch die angegebene Trompetenstimme ersetzt, sondern die Oboenstimme. Es ging Wagner also auch um eine Änderung der Klangfarbe, vor allem aber versetzte er den akustischen Ort unter die Bühne. Egon Voss kommt zu einem Ergebnis, dem nur zuzustimmen ist: „Die Verlegung der Klangquelle unter die Bühne steigert den Eindruck des Unwirklichen, aus einer anderen Welt Hereindringenden.“²⁷² Auch im *Don Giovanni* bleibt Wagner bei den Prinzipien einer transzendierenden Bühnenmusik: Sie erklingt unsichtbar von einem Ensemble von Instrumenten.

Der *Deus ex machina* wurde also bei beiden nennenswerten Opernbearbeitungen Wagners durch Bühnenmusik ausgezeichnet (seine Fassung von Bellinis *Norma*, Riga 1837, unterscheidet sich nur peripher vom Original²⁷³). Damit besitzt nicht nur jede seiner *eigenen* Oper eine oder mehrere Bühnenmusiken, Wagner weitet diese Praxis auch auf die von ihm bearbeiteten Musikdramen des 18. Jahrhunderts aus. Das muss besonders erwähnt werden, weil, so verbreitet der Einsatz von Bühneninstrumenten auch seit Beginn der Operngeschichte auch war, die Komponisten Gluck und Mozart so gut wie keine Musik auf dem Theater in

²⁷⁰ Ebd. S. 1466

²⁷¹ Siehe Dexter Edge, Mozart's Viennese orchestras, in: *Early Music* Vol. 20, Oxford 1992, S. 77f.

²⁷² Vgl. Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf (Hg.), *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65.*

Geburtstag, Tutzing 1997, S. 1468

²⁷³ Vgl. ebd. S. 1463

ihren Werken einsetzen²⁷⁴. Bei Gluck ist Bühnenmusik nur im zweiten Akt von *Orpheus und Eurydike* vorgesehen. Weil dort die grundsätzliche Umgebung die Pforte der Unterwelt ist, ist der Vertreter der jenseitigen Welt ein Sterblicher, Orpheus; er und sein Gesang werden daher mit Bühnenmusik von der Umwelt der Furien, die vom Grabenorchester begleitet werden, abgehoben. Dass es sich auch hier um transzendierende Musik handelt, wird aus dem Umstand klar, dass die Instrumente unsichtbar hinter der Bühne spielen und neben der Harfe – die Orpheus Leier den Klang leiht – vier Streicherstimmen beteiligt sind. (Bei Mozart finden sich nur drei Fälle von Bühnenmusik, die allesamt bereits erwähnt wurden: In *Così fan tutte* eine Militärmusik, in der „Entführung aus dem Serail“ eine türkische banda und in *Don Giovanni* eine dreifache Tanzmusik. Auch für viele andere produktive Opernkomponisten wie Händel, Rossini oder Mehul gilt, dass Bühnenmusiken nicht die Regel sind. Neben Richard Wagner schreibt sie nur Giacomo Meyerbeer für alle Opern vor.) Die Verdeutlichung der dramatischen Aussage, um die es Wagner bei den beiden Bearbeitungen²⁷⁵ ging, erlangte Wagner durch Neuanlage von Szenen und Dialogen, die Vergegenwärtigung der Person, die die Klärung des Dramas herbeiführt, schien ihm offensichtlich so wichtig, dass sie am besten durch Bühnenmusik herbeigeführt wird.

Für seine eigenen Werke griff Wagner – neben dem Auftritt Gottfrieds im *Lohengrin* – nur einmal auf eine tragische Dramen-Konstellation zurück, die durch eine Gestalt gelöst wird, die dem *deus ex machina* gleicht: Bei seiner ersten Oper *Die Feen*. Der Menschenkönig Arindal und die Fee Ada begehren einander, dürfen aber nicht dauerhaft beisammen bleiben. Eine entscheidende Bedingung kann von Arindal nicht eingehalten werden, weswegen Ada zu Stein wird, er aber dem Wahnsinn verfällt. Aus dieser ausweglosen Situation kann nur der Zauberer Groma helfen, der Schild, Schwert und Leier erscheinen lässt. Mit ihnen gelingt es Arindal, Adas Versteinerung zu lösen und feindliche Erdgeister zu besiegen. Am Ende werden Ada und Arindal, dem die Unsterblichkeit verliehen wird, zum glücklichen Paar. Auch hier kommt die Wendung also durch eine Episodenfigur, die auf wundersame Weise und überraschend den Ausweg zeigt. In der komplizierten Handlung der „Romantischen

²⁷⁴ Dies gilt für die Opern, die im Rahmen von Gesamtausgaben wissenschaftlich erschlossen und greifbar sind.

²⁷⁵ Die beiden Bearbeitungen hatten großen Erfolg (Mozarts Komtur wird bis heute meist von Bühneninstrumenten begleitet, was nach Wissensstand des Verfassers auf Wagner zurückgehen dürfte). Daher war an weitere solche Projekte gedacht, die aber nicht realisiert wurden. Liszt schreibt an Wagner: „Noch eine ganz abseits liegende Frage: Würdest Du später geneigt sein für *Alceste*, *Orpheus*, *Armida* und *Iphigenie in Tauris* von Gluck eine ähnliche Bearbeitung wie diejenige der *Iphigenie in Aulis* vorzunehmen? und welche Summe würdest Du als Honorar bestimmen? Antworte mir hierüber gelegentlich, es eilt nicht. Es wäre aber möglich, daß ich imstande sein werde, wenn dies zukommt, den Gedanken dieser Bestellung anzuregen.“ Franz Liszt - Richard Wagner, Briefwechsel. Herausgegeben von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1988 (in dieser Arbeit abgekürzt: BW-Liszt), S. 690

Oper“ sind allerdings die Ebenen der Realität und der Irrealitäten eigenartig verworren und deshalb auch kompositorisch anders zu handhaben als die dramatischen Vorgänge in *Don Giovanni* oder *Iphigenie*. Grundsätzlich stehen in *Die Feen* Menschen- und Feenwelt einander gegenüber. Die einzelnen Szenen spielen in den unterschiedlichen Gefilden und die Zuneigung zweier Personen aus den verschiedenen Ebenen macht den Grundkonflikt der Oper aus. Als weitere „Zwischenebene“ muss aber das Reich der unbelebten Natur gelten, dessen Teil Ada durch ihre Verwandlung in einen Stein geworden ist – dieses Reich ist weder für Menschen noch für Feen erreichbar. Außerdem kommt hinzu, dass die Zugehörigkeit des Zauberers Groma nicht eindeutig ist; als Behüter des Königsgeschlechtes wird er zu Beginn der Oper eingeführt und steht so auf Seiten der Menschen, er selbst gehört aber nicht dem Diesseits an wie die humanen Wesen und bleibt stets unsichtbar, befiehlt auch einem „Chor von Gromas Geistern“. Schließlich führt er Arindal durch eine weitere irrealen Ebene, das unterirdische Reich der Erdgeister und ehernen Männer. Die Verwickeltheit dieser Konstruktion wird am Wendepunkt des Werkes – etwa zu Beginn des zweiten Drittels des dritten Aktes – durch doppelten Einsatz von transzendierender Bühnenmusik auf die Szene gebracht.

Voran geht dem die große Szene *Arindal im Wahnsinn*²⁷⁶. Die dort dargestellte exzeptionelle psychische Situation²⁷⁷ bereitet die wundersamen Bühnenmusiken als ebenso außergewöhnliche Geschehnisse vor. Da Arindal am Ende der Szene einschläft, erscheinen die folgenden kurzen Abschnitte gleichzeitig zunächst wie Träume:

²⁷⁶ Richard Wagner, *Die Feen*, Opera Explorer - Study Score 28, München 2005, S. 381ff. Dort auch das folgende Notenbeispiel.

²⁷⁷ Es sei darauf hingewiesen, dass der Topos der „Wahnsinnsszene“ im gesprochenen Schauspiel häufig mit Bühnenmusik einhergeht. Die Oper nutzt zum Ausdruck des Wahnsinns diese dagegen nicht, sondern wählt andere Mittel (v.a. virtuose Koloraturen, im Kontrast dazu einfache Erinnerungsmotive, sowie eine typische Form, die Sieghart Döhring anhand zahlreicher Beispiele analysiert.) Vgl. Sieghart Döhring, *Die Wahnsinnsszene*, in: Heinz Becker (Hg.), *Beiträge zur Geschichte der Oper*, Regensburg 1969, S. 279ff..

Scene.

Wie aus weiter Entfernung vernimmt man Ada's Stimme;
dann aus einer näheren die Groma's.

Largo. Hinter der Bühne.

Fl. *pp* Hinter der Bühne. *pp sempre*

Clar. A. *pp*

Ada. *p sotto voce*
Mein Gat.te A - rin,dal, was hast du mir ge - tan! Es schließt ein kalter

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vel.

Fl. *pp*

Clar. A. *pp*

Ada. Stein, die hei-ße Liebe ein. Die Trä-ne nur er-weicht der rauhen Hül - le Zwang; durch al - le Schran - ken

Basso.

Fl. *cresc.*

Clar. A. *cresc.*

Ada. *pp più p*
pp più p
(verhallend)

Basso.

dringt die Liebe noch zu dir, und hö-rest du die Kla-ge, so ei-le her zu mir!

(Von einer anderen Seite hinter der Bühne.)

p sempre

(Von einer anderen Seite hinter der Bühne vernimmt man des Zauberers Groma Stimme.)

Groma.

Auf, A - rindal, was zauderst du? Verga. Best du bei al - len

Lei - den, des Kö - nigstammes al - ten Freund? Noch kannst du A - da, und mit ihr, bewährst du dich

Zu Arindals Füßen erscheinen ein Schild, ein Schwert und eine Leier.

weit mehr er - rei - chen! Sieh, je - ner Schild, und je - nes Schwert kann dich dem

Sieg, doch je - ne Lei - er noch größrem Glück ent - ge - gen - füh - ren! Bist du von

dim. *ppp*

dim. *ppp*

bo *verhallend*

Mut und Lieb' er - füllt, so wirst das Hüch - ste du er - rei - chen!

Diese Szene wird vereinheitlicht durch die Tonart und das Tempo (was durch die Anweisung *L'istesso Tempo* betont wird), sowie natürlich durch die Tatsache, dass durchweg das

Hauptorchester schweigt. Genauso deutlich zerfällt sie aber auch in zwei Teile, insofern einmal Ada, einmal Groma zu hören ist, beide Arindal ansprechend. Während Ada durch Holzbläser begleitet wird, geschieht das beim Zauberer durch Posaunen. Die musikalische Faktur der Bühnenmusik ist die eines stimmigen, choralhaften Satzes, der in seiner harmonischen Progression oft unvermutete Wendungen nimmt. Die Anweisungen „Hinter der Bühne“ und „Von einer anderen Seite hinter der Bühne“ weisen den verschiedenen Ebenen – Ada in der unbelebten Natur, Groma in seinem eigenen Reich – zwar unsichtbare, aber unterschiedene räumliche Sphären zu. In der Anmerkung „Wie aus weiter Entfernung vernimmt man Ada’s Stimme, dann aus einer näheren die Groma’s“ scheint das alte „come-da-lontano“-Prinzip durch, zugleich wird aber angedeutet, welche Ebene die nähere für Arindal ist: Die Sphäre Gromas, die ihn zur entfernteren Sphäre Adas hin verhilft. Damit sind die wesentlichen Prinzipien einer transzendierenden Bühnenmusik erfüllt: Die Instrumente, unsichtbar, passen sich in ihrer Registerhöhe zwar an das Geschlecht der Singenden an (hohes Holz für Ada, Posaunen für Groma), noch mehr aber zeigen sie an, dass zwei unterschiedliche Ebenen der Irrealität vorhanden sind. Die Instrumente werden jedenfalls nicht in ihrer emblematischen Funktion eingesetzt (also etwa Posaunen als Trauer-, Flöten als Hirteninstrumente).

So kompliziert nun die dramaturgische Situation auch ist, Wagner versucht sie sinnfällig auf die Bühne zu bringen und nicht beispielsweise durch eine Erzählung zu ersetzen. Die Vergegenwärtigung der aktiven – und passiven – Personen, und seien sie Zauberer und Steine, ist in der Dramaturgie des Komponisten ein unerlässlicher Grundsatz. Er bedient sich Bühnenakustischer Mittel, um ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Ebenen der (Ir-)Realität unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Offensichtlich war Wagner schon in diesem frühen Werk überzeugt, dass ein übermäßiger und schematischer Gebrauch das Mittel der Bühnenmusik seiner dramaturgischen Wirkung berauben würde; daher vertont er sowohl die Ebene der Feen wie die der Menschen mit Musik aus dem Orchestergraben und spart die transzendierenden Bühnenensemble für die kurzen, aber wichtigen Abschnitte auf, die die Lösung des Konfliktes einleiten.

Die Sichtung der Bühnenmusiken Wagners in den bisherigen Kapiteln macht deutlich, dass der Komponist dieses Mittel im Sinne der Tradition mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit anwendet. Der Umfang der einzelnen Stellen mag nicht besonders groß sein, ihre Bedeutsamkeit für den Gang der Handlung und ihr bewusster Einsatz steht aber außer

Zweifel. Von der dramatischen Funktion her lässt sich Musik auf der Bühne, bei Wagner ebenso wie bei anderen Komponisten und Dichtern sinnvoll in zwei Hauptzweige unterteilen:

1. Als inzidierende Musik „fällt“ sie in den Lauf der Szene „ein“. Der Sänger hört den Klang des Instrumentes, auch in seiner Rolle als Schauspieler. Die emblematische Zuordnung des Bühneninstrumentes ist eindeutig. Sie folgt alten Traditionen und stimmt mit der im gesprochenen Drama überein. Als Sonderfall der inzidierenden Musik ist die *banda sul palco* anzusehen, die in der Großen Oper v.a. der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine rasante Blüte erfuhr, von Wagner aber nur in den frühen Werken eingesetzt wurde.

2. Die transzendierende Musik dient der Darstellung einer jenseitigen Welt oder jenseitigen Macht. Sie findet versteckt hinter oder unter der Bühne statt, ihr Instrumentarium ist nicht festgelegt. In der Oper findet sie nicht so häufig Anwendung wie im Schauspiel, wo sie auch die Bereiche des Traums und des Wahnsinns repräsentieren kann. Wagner hat sie u.a. in seinen Bearbeitungen von Mozart- und Gluckopern eingesetzt, um einen *Deus ex machina* sinnfällig auf die Bühne zu bringen.

Die handelnden Personen weisen bei inzidierender Musik so gut wie immer, bei transzendierender Musik teilweise auf das akustische Ereignis oder die damit gemeinte Erscheinung durch ihren Rollentext hin. Wenn das nicht der Fall ist und die Zuordnung des Inzidenzinstrumentes auch vom Szenenzusammenhang her unklar bleibt, kann es zu Irritationen auf Seiten der Rezipienten kommen, die den aufmerksamen Zuhörer in der Frage nach dem Zweck der Musik auf dem Theater ratlos zurücklassen. Das illustriert ein Beispiel, das die Betrachtung der besonderen Funktionen, die Wagner an Bühnenmusik hängt, einleiten soll.

B. DIE BESONDERE ROLLE DER BÜHNENMUSIK IN WAGNERS MUSIKDRAMEN

I „ein entschiedener faux pas“ im *Lohengrin*

Am 5. September 1953 besuchen Katja und Thomas Mann die *Lohengrin*-Premiere im Stadttheater Zürich. Der Schriftsteller hält das Vorspiel für „nie genug zu bewundern.“²⁷⁸ Hitze und Müdigkeit sind so groß, vor allem aber „der Lohengrin so mies“, dass Manns nach dem zweiten Akt die Oper verlassen. Doch an diesem Abend war dem Schriftsteller etwas aufgefallen, was er in den vielen Dutzend Aufführungen vorher überhört hatte. Was ihm auffällt, ist zunächst nur eine Ungereimtheit in der Musik auf dem Theater. Die eherne Regel, dass auf der Bühne nur erklingen darf, was von der Textvorlage her als impliziter Bestandteil der Handlung schon Musik ist – also etwa Trompetensignale, Jagd- und Hirtenmusiken oder „Ständchen“ –, wurde übertreten. Das geschah nur ganz kurz, mit einer einzigen Fanfareninzidenz, für Thomas Mann aber, der nach eigenen Worten dem „Erlebnis Wagner“ so viel für sein persönliches künstlerisches Schaffen verdankt²⁷⁹, war es Anlaß genug zu eingehendem Rasonnieren:

„Ein wirklicher Fehler Wagners war mir noch nie aufgefallen. Im II. Akt blasen die Fanfaren Trompete, königlich oder brabantisch auf einem Söller des Palast-Münster-Komplexes das Gralsmotiv. Wie kommen sie dazu? Es ist nicht ihre Sache und das Symbol einer Welt, von der sie nichts wissen. Es war dem Orchester vorzubehalten und durfte nicht in der profanen Welt erklingen. Haben die Bläser das Vorspiel gehört? Haben sie das Motiv bei des Ritters Ankunft vernommen? Das ist keine Idee. Man sollte auf den entschiedenen dichterischen Fehler aufmerksam machen. Das Motiv könnte geblasen werden draußen im Theater, zur Aufforderung für das Publikum seine Plätze wieder einzunehmen, aber nicht im Stück auf der Bühne, ohne dass Lohengrin schon `erzählt` hatte.“²⁸⁰

Deutlich spricht aus diesem Tagebucheintrag, dass für Mann zwischen der „profanen Welt“, die auf der Bühne dargestellt wird und der Sphäre des Orchesters, die eine Welt zum Klingen bringt, „von der sie [nämlich die Bühnentrompeter] nichts wissen“, exakt und jederzeit zu unterscheiden ist. An der Diskussion um die „fehlerhafte Bühnenmusik“ beteiligte der Autor seine gesamte nächste Umgebung: Ehefrau Katja, Tochter Medi („Abends auch mit ihr über

²⁷⁸ Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995, S. 108

²⁷⁹ Vgl. Thomas Mann, Leiden und Größe Richard Wagners, in: Hans Rudolf Vaget, Im Schatten Wagners, Frankfurt/Main 1999

²⁸⁰ Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995, S. 108f.

die Lohengrin-Sache²⁸¹), werden über diese, ihn offensichtlich bewegende Sache ebenso informiert wie die Dirigenten Victor Reinshagen und Bruno Walter („Den Fehler im ‚Lohengrin‘ bedacht, über den [ich] gestern mit Walter sprach. Er gab ihn zu.“²⁸²). Brieflich wird auch Ida Herz damit befasst: „Übrigens hat Wagner im II. Akt einen von mir noch nie bemerkten Fehler gemacht [...] Es ist ein entschiedener faux pas, nie bemerkt, soviel ich weiß.“²⁸³ Es mag der Austausch mit anderen gewesen sein, der in Thomas Mann die Idee keimen ließ, seine Überlegung auch schriftstellerisch zu vertiefen. So wurde aus der anfänglichen „Privatangelegenheit“ 14 Tage später schon der Plan für einen „Feuilleton-Artikel: Ein wirklicher Fehler R. Wagners“²⁸⁴. Und eine weitere Woche darauf meinte der Schriftsteller gar, die Beobachtung um die *Lohengrin*-Fanfare könnte der Ausgangspunkt für eine weitreichende Studie zu Wagners Werk werden, denn: „Es ist ein feiner, prinzipiell interessanter Fehler, dessen Erörterung ziemlich tief in Idee und Wesen des Musikdramas eindringen müsste.“²⁸⁵

So weitet sich das Blickfeld von einem „Einzelfehler“ hin zu umfassenden Fragen an Wagners Werk überhaupt. Für ein weiteres Eindringen in den Problemkomplex musste Thomas Mann sich zunächst Klarheit über den Befund im *Lohengrin* verschaffen. Die erste Einsicht dabei war, dass er sich, sozusagen, „im Fehler irrte“. Denn die „fehlerhafte Bühnenmusik“ erklingt in ihrer Gänze erst im dritten Akt, den er ja an jenem Abend gar nicht gehört hat. Es gehört in die Reihe der Merkwürdigkeiten, die sich um diese Stelle ranken, dass sich auch Cosima Wagner auf gleiche Weise bei Erwähnung der Bühnenmusik täuschte, wie ein Eintrag in ihr Tagebuch belegt:

„Ich sagte ihm hierauf, daß an dem Marsch und an den Trompetenrufen im zweiten Akte ich seine ganze große Kunst erkannt hätte. Als ich nämlich förmlich erdrückt von dem Schluß der Scene zwischen Lohengrin und Elsa eigentlich gewöhnt hätte, ich würde der weiteren Entwicklung gar nicht folgen können, erklang die Posaune, gleichsam das düstere unterirdische Signal, daß er ihr Antwort gibt. Darauf die heiteren Trompeten-Rufe, ich werde gefesselt, und die Kunst der Musik half über die Erschütterung des Dramas.“²⁸⁶

²⁸¹ Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995, S. 121

²⁸² Ebd., S. 114

²⁸³ Diese Passage aus dem Brief an Ida Herz fehlt in der Ausgabe sämtlicher Briefe, ist aber in den Anmerkungen zu den Tagebüchern abgedruckt: Ebd., S. 495

²⁸⁴ Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995, S. 114

²⁸⁵ Brief an Victor Reinshagen, in Thomas Mann, Briefe, hg. und eingeleitet von Erika Mann, Bd. III, Frankfurt am Main 1965, S. 308

²⁸⁶ Cosima-Tagebücher Band 1, S. 115

Richtig muss es natürlich heißen – und auch der Kommentar zu den Cosima-Tagebüchern merkt das an –: im dritten Akt. Doch für Mann muss den konkreten Anlass zu seinen Überlegungen tatsächlich folgende Stelle im zweiten Akt gegeben haben²⁸⁷:

**Etwas langsamer.
Poco meno mosso.** 395

Der Schriftsteller bespricht sich mit Bruno Walter darüber; dieser macht ihn darauf aufmerksam, dass das Gralsmotiv in C-Dur, nicht in A erklingt, und mangels Tiefe der Trompeten Posaunen aushelfen müssen²⁸⁸. In einem Brief an den Dirigenten der Züricher Aufführung, Victor Reinshagen²⁸⁹, bittet Mann um weitergehende Aufklärung und schreibt:

„Wie kommen diese braven Männer, lange bevor `Lohengrin` seine Herkunft enthüllt hat, zum Gralsmotiv? Es ist ja das Symbol einer Welt, von der sie keine Ahnung haben, die ihrer Vorstellung vollständig entrückt ist. Es gehört dem allwissenden Orchester an, aber nicht irgendwelchen den Hochzeitstag einblasenden Bühnentrompetern. Es kommt ihnen nicht zu. Die Erklärung, dass sie es beim Vorspiel oder bei Lohengrins Ankunft gehört haben und nun dem geheimnisvollen Bräutigam eine Aufmerksamkeit damit erweisen, ist ideell unzulässig. Das Motiv steht nicht für des Ritters Person [...] sondern für die hohe, ferne Welt, aus der er kommt. Meiner Meinung nach hat der Dichter-Komponist mit diesem deplacierten Citat einen wirklichen Fehler begangen.“²⁹⁰

Die Formulierungen Manns zeigen wiederum deutlich, dass er die Art, wie Musik auf der Bühne eingesetzt wird, festen Regeln unterworfen sieht, deren Übertretung einige

²⁸⁷ Dieses und das folgende Notenbeispiel aus der Eulenburg-Taschenpartitur, Leipzig 1906

²⁸⁸ Ebd., S. 114

²⁸⁹ Abgedruckt in Hans Rudolf Vaget, Im Schatten Wagners, Frankfurt am Main 1993, S. 223

²⁹⁰ Ebd., S. 224

Auswirkungen auf das musikalische Drama insgesamt hat. Ein festes Kriterium ist dabei, dass die Sänger als *dramatis personae* „ideell“ das Orchester ebensowenig hören wie sie das Publikum sehen. Sie nehmen nur das wahr, was Instrumente auf der Bühne spielen. Wer gegen dieses Gebot verstößt, begeht einen „wirklichen Fehler“. Deshalb dürfen die Bühnentrompeter das Gralsmotiv nicht blasen – und zwar nicht nur bevor Lohengrin seine Herkunft preisgibt (bevor er „erzählt“ hat, wie Mann sich ausdrückt), sondern konsequenterweise auch danach nicht, es sei denn, der Titelheld würde es die Trompeter spielen lehren.

Das lange Antwortschreiben Reinshagens zeigt, dass Mann nicht der erste war, dem die Stelle nachdenkenswert schien. Mit einer sehr ausführlichen Herleitung versucht Reinshagen, das Auftreten des Motivs in den Bühnentrompeten zu erklären. Die entscheidenden Passagen lauten:

„Aus beiliegendem Notenbeispiel ist zu ersehen, dass die Bühnentrompeter nur den Kopf des Gralsmotivs blasen, und zwar in C-Dur, weil ihre Instrumente in C stehen [...] Zur Vervollständigung zum `Gralsmotiv` bedarf es aber des, wie Sie so schön sagen, allwissenden Orchesters. Wenn man aber die erste dieser Trompetenstellen beachtet [...], so ist deutlich zu sehen, dass der Trompetenruf des ersten Aktes erweitert [ist..., man ihn aber als Gralsmotiv] noch weniger bewusst wahrnehmen wird. [...] und nun kommt vor Heerrufer `Nun hört, was er dich mich euch sagen läßt` dieser Schluss quasi an den Anfang gestellt, gänzlich ohne Orchester, im Akkord gesetzt und um einen Ton erweitert und erscheint so unzweideutig als der Kopf des `Gralsmotivs`.“²⁹¹

Vor allem aber weist Reinshagens Brief darauf hin, dass das Gralsmotiv später sehr wohl vollständig auf der Bühne erklingt. Meinte der Dirigent, die Stelle im zweiten Akt noch (wenn auch mit Mühe) herleiten zu können, so berührt dieser weitere Abschnitt im dritten Akt auch für ihn einen Bereich, der – wägt man seine Formulierung – in der Sphäre des Geheimnisvollen war und bleiben sollte; im Brief fährt Reinshagen fort:

„Bis hierher habe ich versucht, die Sache zu schildern, wie ich sie sehe. Nun kommt aber etwas, was ich nicht versuchen werde zu erklären, es ist dies die Szene am Ende des Brautgemachs, überleitend zum zweiten Bild des 3. Aktes. Hier blasen vier Posaunen [...], im Anschluß an C-Dur Signale der Trompeten, das `Gralsmotiv` in C-Dur, und zwar vollständig, also um die bisher fehlenden drei Töne ergänzt. Es hat sich sozusagen aus Eigenem [...] weiterentwickelt und hier, nachdem Elsa die Frage getan hat, und kurz vor der Preisgabe des Geheimnisses mit dem `Gralsmotiv` vereinigt. Ganz zufrieden bin ich nicht, und es wird mich sehr interessieren, was Sie nun dazu zu sagen haben.“²⁹²

²⁹¹ Ein größerer Textzusammenhang ist abgedruckt in: Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995, S. 502f

²⁹² Ebd.

Reinshagen weist also auf die Stelle im dritten Akt, direkt vor der großen Heersammelszene hin, in der tatsächlich das 'Gralsmotiv' in Gänze auf der Bühne erklingt:

1. 2. zus.
Bkl. A. *piu p* *pp*
Pk. *pp*
Auf der Bühne, tief wie aus dem Burghof vernehmbar.
On the stage, low down, as if from the courtyard.
Sur le théâtre, comme sortant des profondeurs de la cour du château.
4 Tr. C. (Bühne.) *zu 4.*

4 Tr. C. *zu 4.*
2 Alt-Ps. *p* *f* *p*
2 Ten-Ps. *p* *f* *p*

4 Tr. C. *8. 4.* *1. 2.* *zu 4.*
2 Alt-Ps. *sehr lange zu halten*
2 Ten-Ps. *lungamente tenuto* *ff dim.* *p*

Den dritten Akt hat Mann wie erwähnt in Zürich gar nicht mehr angehört; seine ungewöhnlich genaue Kenntnis des *Lohengrin* hat ihn aber unter Umständen beide Stellen in Zusammenhang bringen lassen, so dass es in den Überlegungen, die sich an den Zürcher Opernbesuch anschlossen, keine Rolle mehr spielte, ob er den letzten Aufzug an jenem Abend tatsächlich miterlebt hatte oder nicht. Die Ausdrucksweise des Dirigenten legt zudem nahe, dass er in diesem „Verstoß“ gegen die Regeln der Bühnenmusik eher ein bewusstes Vorgehen Wagners sah, während die Mannsche Interpretation eher die Fehlerhaftigkeit, vielleicht im Sinne einer Gedankenlosigkeit, im Werk Wagners hervorhebt. Es mag dieser Widerspruch in der Beurteilung sein, vielleicht aber auch eine Irritation über die Ähnlichkeit beider Stellen, der Thomas Mann im Antwortbrief an Reinshagen zu einer Art Rückzieher veranlasste:

„Werter Herr Kapellmeister [...] Sie haben alles sehr klar und kundig dargestellt. Aber der Gegenstand ist heikel, und ich glaube doch nicht, dass ich mich öffentlich daran versuchen werde.“²⁹³

²⁹³ Thomas Mann, Briefe, hg. und eingeleitet von Erika Mann, Bd. III, Frankfurt am Main 1965, S. 309

Dass die Sache für Thomas Mann damit aber nicht endgültig erledigt ist, zeigen weitere Tagebucheinträge. Unter dem Datum des 2. Oktober 1953 kann man nachlesen, wie er die Erläuterungen Reinshagens in seine Ausgangsüberlegungen einbezieht:

„Nach dem Abendessen 2. Akt Lohengrin zur Nachprüfung des Auftretens des Gralsmotivs in der Bühnenmusik. Im 3. Akt ohne Orchester klar und deutlich, was sein Licht zurückwirft auf das `unschuldige` Citat im II.“²⁹⁴

Auch hier taucht die Theorie einer Dramaturgie zweier Welten wieder auf; es sind ebenjene Welten, die in der eingangs zitierten Tagebuchnotiz als die „profane“ auf der einen Seite, auf der anderen Seite aber als die „von der sie nichts wissen“ titulierte werden. Nach dieser Vorstellung ist das „Citat“ im zweiten Akt „unschuldig“, weil erst das Orchester seine endgültige Gestalt, die es als „zum Gral gehörig“ ausweist, ermöglicht. Denn das „allwissende“ Orchester darf Zusammenhänge und Inhalte – vor allem „innere“ im Sinne des „Innenlebens“ der handelnden Personen wie auch „innere“ im Sinne einer „esoterischen“, der Realität verborgenen Wahrheit – formulieren, die der „Außenwelt“, wie sie auf und von der Bühne inklusive all ihrer Kulissen, Requisiten und Inzidenzmusiken gezeigt wird, „nicht zustehen“.

Sollte diese „Wahrheit“ in der Herkunft Lohengrins vom Gral her liegen, dann wäre – so lässt sich Thomas Manns Notiz vom Oktober 1953 auslegen – die Enthüllung dieses Geheimnisses in der allmählichen Verlegung des akustischen Ortes des Gralsmotivs vom allwissenden Orchester hin auf die profane Bühne widergespiegelt. Allmählich ist diese Offenbarwerdung, weil das Gralsmotiv im ersten Akt nur im Orchestergraben, im zweiten Akt andeutungsweise auf der Bühne und „im 3. Akt ohne Orchester klar und deutlich“ im Diesseits Brabants angekommen ist. Und nur aus dieser endgültigen Enthüllung im letzten Akt ist das Zwischenstadium des zweiten Aktes erklärbar, weil jenes, wie Mann formuliert, auf dieses „sein Licht zurückwirft.“

Dieser Deutungsversuch lässt die Entwicklung erkennen, die das Thema bei Thomas Mann genommen hat: Sprach er im Mai noch von einem „wirklichen Fehler Wagners“, so konnte nun schon ein erster Lösungsansatz geboten werden, allerdings nur um den Preis, dass der alten Tradition der Musik auf dem Theater ihre überkommene Funktion eines „klingenden Requisites“ im Sinne eines Alltags-Zitats genommen und durch neue Funktionen ersetzt wird. Offensichtlich ging es dem Schriftsteller nun darum, die Beobachtungen zum Gralsmotiv zu systematisieren. Am 24. Oktober besucht ihn der Züricher Musikschriftsteller Dr. Schuh. Im

²⁹⁴ Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995, S. 122

Tagebuch ist dazu vermerkt: „Wunsch, dass ich über das Gralsmotiv in der Bühnenmusik schreibe.“²⁹⁵ Zwei Tage später schickt Schuh „Notenerscheinungen des Gralsmotivs.“²⁹⁶ Doch diese Liste wurde von Mann nicht mehr ausgewertet. Überhaupt ist eine weitere Beschäftigung mit dem Thema durch den Schriftsteller nicht nachzuweisen, so dass die Problematik, wie ein eigentlich dem Orchester zugehöriges Motiv auf die Szene gelangen konnte, unbeantwortet blieb.

Auch die Musikwissenschaft hat die Überlegungen Manns nicht aufgegriffen. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz „Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum ‚Lohengrin‘-Vorspiel“ von Manfred Hermann Schmid²⁹⁷. In einem kurzen Absatz geht der Autor auf das „Thomas-Mann-Problem“ ein:

„Zu Beginn der 3. Szene des II. Akts, nach dem Wechsel der Vorzeichnung zu C-Dur (TP [Eulenburg-Taschenpartitur, d.V.], S. 355f., DP [Dirigierpartitur der Gesamtausgabe, d.V.], S. 163), setzen die vier Bühnentrompeten in Oktaven an, als wollten sie das Gralsmotiv blasen. Unmittelbar vor der 3. Szene des III. Akts geht dann wirklich das Gralsmotiv aus der Fanfare hervor. Vier Posaunen `auf der Bühne, auf derselben Stelle wo die Trompeten` (Bühnenanweisung, TP, S.696, DP, S. 320) vertauschen das Signal herrschaftlicher Macht mit ihrem Zeichen einer geistigen Welt des Grals.“ (S. 114)²⁹⁸

Damit spricht Schmid aber für den II. Akt gerade nicht die von Thomas Mann gemeinte Stelle an (diese ist zu finden TP, S. 395). Auch ist das zweimalige Anblasen der Quarte nicht, wie Schmid, ebenso wie Reinshagen offenbar meint, hier das erste Mal auf der Bühne zu hören. Die Bühnenfanfaren spielen es bereits im ersten Akt (TP, S. 191f.). Schmid macht zur Stelle im dritten Akt folgende Anmerkung:

„Für Thomas Mann war ein Missverständnis durch die Züricher Aufführung entstanden, wo statt der eingesparten Posaunen die Bühnentrompeten das Motiv geblasen haben (Briefe, S. 576), was Mann einen Irrtum Wagners vermuten ließ (Briefe, S. 308).“²⁹⁹

Schmid unterstellt damit Thomas Mann einen Fehler, den dieser (schon weil er nach dem zweiten Akt nach Hause gegangen war) gar nicht gemacht hat. Vor allem aber bleibt das ästhetische Problem – dass das Gralsmotiv auf der Bühne erklingt – erhalten, egal ob es Posaunen oder Trompeten blasen. Zu dieser Thematik äußert sich Schmid ebenso wenig wie zu den Konsequenzen, die aus den Überlegungen Manns zu ziehen wären. Denn die aus Manns knapper Tagebuchnotiz heraus konstruierte Vermutung, dass die Musik auf dem Theater für das allmähliche Offenbarwerden eines vorher nur dem „allwissenden“ Orchester

²⁹⁵ Ebd. S. 132

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ in: Die Musikforschung 41. Jahrgang 1988, S. 105ff.

²⁹⁸ Ebd. S. 114

²⁹⁹ Ebd.

bekanntes Motive steht, bezieht sich natürlich speziell auf den *Lohengrin*-Plot. Ob sie auf andere Opern übertragbar ist, bleibt zunächst ebenso offen wie die Frage, warum die „Enthüllung“ des Geheimnisses via Bühnenmusik nicht noch triftiger nach der „Gralserzählung“ des Helden ihren rechten Platz gehabt hätte. Thomas Mann, der auf diese Fragen keine Antworten gibt, betont allerdings, dass mit dem Gralsmotiv ein Stück Musik auf die Bühne gebracht wird, das durch mehrmaliges Erklingen im Orchestergraben zu gewissen Szenensituationen bereits eine feste Konnotation erhalten hat, d.h. den Charakter eines „Leitmotives“ angenommen hat. Bei der weiteren Spurensuche darf also der Themenkreis „Leitmotivik auf der Bühne“ nicht unberücksichtigt bleiben.

Dagegen bringt die in dieser Arbeit vorgenommene Spezifizierung der Bühnenmusiken in inzidierende und transzendierende für dieses Beispiel kaum Erkenntniszuwachs, da der Zuhörer im Unklaren bleibt, welchem Bereich die Klänge des Gralsmotivs zuzuordnen sind, zumal der Vorhang geschlossen ist. Begreift man sie als Inzidenz, muss man sie als „Fehler“ deklarieren, begreift man sie in transzendierendem Sinn, muss die Bedeutung im Geheimnisvollen bleiben: Genau die zwei Strategien, mit denen sich Schriftsteller Mann und Dirigent Reinshagen die Sache vorläufig erklärten und in ihrer Erklärung unbefriedigt blieben. Was „bedeutet“ also diese Musik auf dem Theater und wie legitimiert sie sich? Und welche Funktionen erfüllt Bühnenmusik neben den inzidierenden und transzendierenden Traditionen bei Wagner überhaupt? Denn dass die „Lohengrin-Stelle“ Fragen provoziert, die über den konkreten Zusammenhang dieser einzelnen Oper hinausführen, hat auch Thomas Mann erkannt, wenn er von einem „prinzipiell interessanten Fehler“ sprach.

Um die Fülle möglicher Funktionen geordnet untersuchen zu können, soll zunächst chronologisch die Rolle der Musik auf dem Theater im Kompositionsvorgang des einzelnen Werkes betrachtet werden. Dass sie in jeder Phase der Werkgenese eine Rolle spielt, ist außerdem ein starkes Indiz für ihren substantiellen und gegen einen möglichen akzidentell-pragmatischen Charakter.

II Die Rolle bühnenakustischer Elemente im Entstehungsprozeß des Werkes

1. „Inspirationskeim“ – Reale Klänge inspirieren ein Werk

Die Genese der Werke ist seit je ein zentrales Thema der Wagnerforschung und –exegeese gewesen. Die enge Verknüpfung, die zwischen der Biographie des Komponisten und seinen Opern herrscht, ist stets erkannt und Spuren des Lebens sind im Werk gesucht und gefunden worden. Wagner warnt selbst aber immer wieder vor einer platten Gleichsetzung seiner persönlichen Erlebniswelt und seiner künstlerischen Schaffenswelt. Der Komponist verwahrt sich zum Beispiel in Bezug auf *Tristan und Isolde* gegen die Meinung, seine Beziehung zu Mathilde Wesendonck hätte konkreten Einfluss auf die Opernhandlung gehabt.

„Wenn aber der deutsche Kaiser ausruft, wie muß Wagner damals verliebt gewesen sein, so ist es rein lächerlich! So müßte ich jetzt aus Zusammenhang mit der christlichen Kirche den 'Parsifal' schreiben, und du wärst Kundry!«³⁰⁰

Solche vordergründigen Parallelisierungen also beiseite gelassen, liegt doch manche Widerspiegelung auf der Hand. Vor allem aber hinterlässt der Komponist selbst – wohl in der Absicht, auch auf diesem Gebiet die Interpretation seiner Werke in die rechten Bahnen zu lenken – zahlreiche Hinweise auf die Umstände, in denen er Idee und Motiv zu seinen Werken zuerst empfangen hat. Bei diesen Schilderungen ist immer wieder zu beobachten, welche Rolle der Musik oder allgemeiner: verschiedenen auditiven Signalen zukommt. Doch schon unabhängig von diesen Darstellungen (den später so genannten „Inspirationsmythen“) und viel allgemeiner beschreibt Wagner, wie herausragende Lebenssituationen von einem akustischen Erlebnis her ihr eigentümliches Gepräge erhalten. Folgende Passage aus *Mein Leben* handelt von den Revolutionsereignissen in Dresden 1848, an denen Wagner Anteil hatte. Die Unterhaltung mit einem Mitbewohner wird durch das Läuten der Sturmglocke jäh unterbrochen. In diesem Klang kulminiert gleichsam die Spannung und die ganze Situation wird „mit Ohren begreifbar“.

„Mit diesem, welcher bleich und bedenklich dem Kommenden entgegensah, mich unterhaltend, gelangte ich auf dem Postplatz in die Nähe des kürzlich dort nach Sempers Angabe errichteten Brunnens, als plötzlich vom nahen Turme der

³⁰⁰ Cosima-Tagebücher 2, S. 185. Dass entsprechende Aussprüche vor allem in Cosimas Tagebüchern zu finden sind, zeigt freilich, dass viel davon der Rücksicht auf seine zweite Frau geschuldet ist. Ähnlich berichtet sie aus der relativ glücklichen Zeit der „Parsifal“-Komposition folgende Worte Richards: „Dann lacht er: Da kann man sehen, wie Schaffen und Leben zusammenhängen, damals schrieb ich Tristan, jetzt bin ich bei Trauer-Klängen.“ Cosima-Tagebücher 2, S. 316

Annenkirche das Zeichen zum Aufbruche mit der Sturmglocke sich vernehmen ließ. »Gott, da geht's los!« rief erschüttert mein Begleiter und verschwand sofort von meiner Seite. Ich erfuhr später noch einmal von ihm, daß er als politischer Flüchtling in Bern weile, habe ihn aber nie wieder gesehen. Auch auf mich machte der Klang dieser aus der Nähe sich vernehmen lassenden Glocke einen entscheidenden Eindruck. Es war an einem sehr sonnigen Nachmittage, und sogleich stellte sich bei mir fast dasselbe Phänomen ein, welches Goethe beschreibt, als er die Eindrücke der Kanonade von Valmy auf seine Sinneswahrnehmung zu verdeutlichen sucht. Der ganze Platz vor mir schien von einem dunkelgelben, fast bräunlichen Lichte beleuchtet zu sein, ähnlich wie ich es bei einer Sonnenfinsternis in Magdeburg wahrgenommen. Die dabei sich kundgebende Empfindung war die eines großen, ja ausschweifenden Behagens; ich fühlte plötzlich Lust, mit irgend etwas, sonst für nichtig gehalten, zu spielen.³⁰¹

Neben der initialisierenden Kraft des Klanges („Mein Gott, da geht's los!“) beschreibt Wagner die einer Sonnenfinsternis ähnliche Erscheinung als Auslöser für einen inneren Zustand der Ekstase. Doch auch ein eigentlich ganz belangloses Erlebnis aus der Kindheit beschäftigt ihn wegen einer ganz bestimmten Signalwirkung sehr lang; offensichtlich mehrmals erzählt er Cosima von dem damit verbundenen erhaben-lächerlichen Eindruck:

„Dann erzählt er mir wieder, was ich am Sonnabend zu notieren vergaß, von seinem Spaziergang beim Teich; ein seltsames Horn, sehr lächerlich, sei erschollen, wahrscheinlich vom Eis-Wächter, und da sei alles vom Teiche verschwunden; einsam habe er seine Wanderung weitergeführt und plötzlich auf dem Schnee sein[en] und der beiden Hunde ganz leise[n] Schatten gesehen; zum Himmel sehend, erblickt er das erste Viertel, es sei ein träumerischer Moment gewesen, das Horn würde ihn als Kind sehr haben lachen machen, aber niemand habe gelacht.“³⁰²

Selbstverständlich ist bei Wagner nicht nur das auditive Moment wichtig, es begegnen auch Schilderungen visueller (vgl. die Sonnenfinsternis in Magdeburg) oder geruchlicher Reize, sowie deren Miteinander in Synästhesie. So beschreibt Wagner den *Tristan* als „lila, violett“³⁰³ und spricht vom „Duft“ bestimmter Werke. Doch Spuren im Werk haben im Wesentlichen nur die *akustischen* Erinnerungen gefunden. Sollte er auch bestimmte visuelle Eindrücke der Konzeptions-Situation in Bühnenbilder einfließen haben lassen – für den Geruch ist das natürlich nicht möglich –, so sind diese doch kaum belegt. Vor allem aber lässt sich im Unterschied zum Duft ein Klang, ein Signal oder eine Melodie sehr wohl – wenn auch manchmal auf Umwegen – in die Opernpartitur einarbeiten und so ein Gedächtnis an die Inspirationsituation bewahren. In diesem Kapitel soll aufgezeigt werden, wo solche „Inspirationsmomente“ in der Bühnenmusik Eingang gefunden haben.

³⁰¹ Wagner-Leben, S. 404f.

³⁰² Cosima-Tagebücher 2, S. 302

³⁰³ Cosima-Tagebücher 2, S. 107

Ein einfaches und deutliches Beispiel ist im Zusammenhang mit einem Teil der ausgedehnten Bühnenmusiken in der Mitte des ersten *Tannhäuser*-Aktes zu finden:

„Da die Kinder das Hirtenlied aus dem Tannhäuser singen, erzählt er mir, daß in Schreckenstein bei Teplitz er es - wenn auch freilich ganz anders - von einem Hirten vernommen hätte.“³⁰⁴

Es handelt sich in diesem Fall also um eine persönliche Erinnerung, die an passender Stelle verwendet wird. Im Ganzen des Werkes nimmt dieses Lied zwar eine erwähnenswerte Stellung ein, von der musikalischen Textur her bleibt sie aber Episode, insofern ihre melodische Gestalt nicht weiter verarbeitet wird.

Die Erstinspiration ist selten auf eine bereits vorhandene Melodie zurückzuführen, häufig sind es aber akustische Ereignisse, die Wagners Aufmerksamkeit so stark beeindrucken, dass sie als Mit-Auslöser für eine Komposition gelten können. Ein starker Beleg für diese These ist die Begebenheit, mit der der Komponist in *Mein Leben* die Konzeption des *Holländer* in Verbindung bringt. Auf der Abreise von Riga geriet das Schiff, mit dem Richard und Minna übersetzen wollten, in schwere Stürme. Der Kapitän entschließt sich, vorläufig Norwegen anzusteuern, und das bescherte Wagner „einen der wunderbarsten und schönsten Eindrücke meines Lebens“:

„Mit tröstlichem Gefühle gewährte ich das weithin sich dehnende felsige Ufer, dem wir mit großer Schnelligkeit zugetrieben wurden, und nachdem nun ein norwegischer Lotse, der auf seinem kleinen Boot uns entgegengekommen war, mit kundiger Hand das Steuer der Thetis übernommen hatte, erlebte ich bald einen der wunderbarsten und schönsten Eindrücke meines Lebens. Was ich für eine zusammenhängende Uferfelsenkette gehalten hatte, zeigte sich bei unsrer Annäherung zunächst als eine Reihe einzelner, aus der See hervorragender Felsenkegel; an ihnen vorbeigesegelt, erkannten wir, daß wir nicht nur vor uns, wie zur Seite, sondern auch im Rücken von diesen Riffen umgeben waren, welche sich hinter uns wieder so dicht zusammendrängten, daß sie eine einzige Felsenkette zu bilden schienen. Zugleich brach an diesen rückwärts gelegenen Felsen der Sturmwind sich derart, daß, je weiter wir mit der Fahrt durch dieses stets wechselnde Labyrinth von Felsenkegeln vordrangen, die See immer ruhiger und endlich, bei der Einfahrt in einer jener langen Wasserstraßen durch ein riesiges Felstal, als welches sich ein norwegischer Fjord mir darstellte, völlig glatt und friedlich das Schiff dahintrug. Ein unsägliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter welchem diese den Anker warf und die Segel aufhißte. Der kurze Rhythmus dieses Rufes haftete in mir wie eine kräftig tröstende Vorbedeutung und gestaltete sich bald zu dem Thema des Matrosen-Liedes in meinem »Fliegenden Holländer«, dessen Idee ich damals schon mit mir herumtrug und die nun unter den soeben gewonnenen Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann.“³⁰⁵

³⁰⁴ Cosima-Tagebücher 2, S. 922

³⁰⁵ Wagner-Leben, S. 172

Zweifelsohne ist dieses Bild in der ersten Szene des *Holländers* festgehalten. Die detaillierte Schilderung der felsigen Küstenlandschaft mit einem typischen Fjord verbindet sich mit einem einmaligen Hörerlebnis. Es ist einerseits der „kurze Rhythmus“ des Matrosenrufes, der sich konkret im „Thema des Matrosen-Liedes“ niederschlägt. Es ist andererseits aber gerade „das Echo der ungeheuren Granitwände“, das ihn mit einem „unsäglichen Wohlgefühl“ erfasst. Letztlich ist nicht auszumachen, ob Matrosengesang, Echoklang oder Naturlandschaft den entscheidenden Einfluss lieferten; Wagner macht vielmehr klar, dass erst das Miteinander der „soeben gewonnenen“ Sinneseindrücke ihn in die Verfassung brachte, aus dem Erlebnis wertvolle schöpferische Ideen zu ziehen. Der abschließende Chromagedanke der „bestimmte[n] poetisch-musikalische[n] Farbe“ betont daher noch einmal die „ganzheitliche“ Disposition der Inspiration. Bei der konkreten musikalischen Ausarbeitung wählte Wagner für die Darstellung des Echos nicht – wie zunächst wohl nahe liegend – einen in den Kulissen stehenden zweiten Chor. Er setzte, wie bereits im ersten Teil der Arbeit erwähnt, die Bühnenmusik der Hörner ein, um so die Felswände (quasi als musikalisierte oder „musikalisch tätige“ Natur) wie Instrumente erscheinen zu lassen. So wurden genau diese Echoklänge als Kulminationspunkt der erinnerten Inspirations-Situation in der Bühnenmusik bewahrt.

Dieser Kunstgriff – Echo menschlichen Singens durch Instrumente darzustellen – zeigt, dass es nicht um Profanisierung der Opernbühne geht, wenn Bühnenmusik als „Memento der Inspiration“ ins Spiel kommt. Versteht man die Musik auf der Bühne als Realitätsfragment, das als akustisches Ereignis des Alltags in die „Kunstebene“ der komponierten Partitur hineinragt, dann würde man diesem Phänomen nämlich nicht vollständig gerecht. Man sollte umgekehrt feststellen, dass die Alltagswelt durch das musikalische Ereignis poetisiert wird. So verstanden wäre z.B. an dem Hirtenlied, das in den Opernkontext übernommen wurde, weniger das Usuell-Musikantische innerhalb einer auskomponierten Kunstsphäre zu betonen, sondern eher eine gewisse Überhöhung, Poetisierung, Musikalisierung des Alltags-Erlebens. In diesem Sinne schildert Wagner ja auch die Inspirationsmomente: Als herausragende Erlebnisse, bei denen dem Hören eine besondere Bedeutung zukommt.

Diese zauberischen Hörerlebnisse sind selbstverständlich nicht immer nur in der Musik auf der Bühne aufgehoben, wie überhaupt jede Ausschließlichkeit oder Systematik im Zusammenhang mit Bühnenmusik am untersuchten Materialbestand vorbeiführt. Denn das Inspirationsmoment kann ebensogut in der Orchestermusik seinen Niederschlag finden, vor allem, wenn zur Realisierung ausgedehntere Passagen nötig sind als sie der Musik auf dem Theater von Wagner üblicherweise zugestanden werden. Von dieser Art ist das

Rheingoldvorspiel, dessen Anlage Wagner nach einem Bericht in *Mein Leben*³⁰⁶ in La Spezia „empfang“. Auch hier ist letztlich weniger wichtig, ob die Darstellung Wagners mit der Wirklichkeit übereinstimmt oder nicht. Für und gegen den Wahrheitsgehalt finden sich immer wieder wissenschaftliche Advokaten (z.B. Warren Darcy³⁰⁷ dafür, John Deathridge u.a.³⁰⁸ dagegen; übrigens geben beide zu, dass eine letztgültige Antwort nicht zu geben ist). Letztlich kann man beim „La-Spezia-Erlebnis“ wohl nicht von einer tatsächlichen Inspiration sprechen, da hier eher vom fertigen Werk auf das Erlebnis rückprojiziert wird.

Wenn man die „Inspirationsmythen“ also auch mit der nötigen Vorsicht zu lesen hat, lassen sich doch sehr wohl Beispiele dafür finden, dass Spuren des Urerlebnisses im fertigen Werk zu finden sind. Das geschieht oft in Musik auf der Bühne – vor allem, wenn es sich aufgrund der Kürze des Motivs anbietet. Für *Die Meistersinger von Nürnberg* berichtet Wagner von einem solchen Urerlebnis. Ein Aufenthalt in Nürnberg hat „besondere Eindrücke auf mich hinterlassen, welche, so unscheinbar, ja trivial ihre Veranlassung war, doch mit so großer Stärke in mir hafteten, daß sie späterhin, in eigentümlich erneuter Gestalt, in mir wiederauflebten.“³⁰⁹ Das entscheidende Moment des Erlebnisses liegt offensichtlich in einem gewaltigen Fall, der eine harte Schlägerei zum Ende führt. Die danach plötzlich entstehende Ruhe, die durch den visuellen Reiz des Mondlichtes eine besonders trauliche Note erhält, steht in bedeutendem Gegensatz zur vorherigen Aufregung:

„Aus dieser Situation entstand nun eine Verwirrung, welche durch Schreien und Toben so wie durch unbegreifliches Anwachsen der Masse der Streitenden bald einen wahrhaft dämonischen Charakter annahm. Mir schien es, als ob im nächsten Augenblick die ganze Stadt in Aufruhr losbrechen würde, und ich glaubte wirklich abermals zum Zeugen einer Revolution werden zu müssen, von der aber kein Mensch irgendeinen wahrhaftigen Anlaß zu begreifen imstande war. Da plötzlich hörte ich einen Fall, und wie durch Zauber stob die ganze Masse nach allen Seiten auseinander. Einer der Stammgäste, mit einer alten Nürnberger Kampfarm wohlvertraut, hatte

³⁰⁶ „Nach einer in Fieber und Schlaflosigkeit verbrachten Nacht zwang ich mich des andren Tages zu weiteren Fußwanderungen durch die hügelige, von Pinienwäldern bedeckte Umgegend. Alles erschien mir nackt und öde, und ich begriff nicht, was ich hier sollte. Am Nachmittage heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür versank ich in eine Art von somnambule Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchester-Vorspiel zum »Rheingold«, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen.“ Wagner-Leben, S. 511-512

³⁰⁷ Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude, in: Walter Frisch (Hg.), *Nineteenth Century Music*, Vol. XIII 1989, S. 98 et passim.

³⁰⁸ WWV, S. 408f.

³⁰⁹ Wagner-Leben, S. 114

nämlich, um der unabsehbaren Verwirrung ein Ende zu machen und um sich den Heimweg zu öffnen, einen der heftigsten Schreier durch einen gewissen Stoß mit der Faust zwischen die Augen besinnungslos, wenn auch unschädlich verwundet, zu Boden gestreckt; und die Wirkung hiervon war es, welche so plötzlich alles auseinanderjagte. Kaum in einer Minute nach dem heftigsten Toben von mehreren Hunderten von Menschen konnte ich mit meinem Schwager Arm in Arm, ruhig scherzend und lachend, durch die monderleuchteten einsamen Straßen nach Hause wandern und erfuhr von ihm unterwegs staunend zu meiner Beruhigung, daß er dies eigentlich an allen Abenden so gewohnt sei.³¹⁰

Die erste schriftliche Skizze zur Oper erinnert Wagner so:

„Hierzu konstruierte ich mir schnell eine enge, krumm abbiegende Nürnberger Gasse mit Nachbarn, Alarm und Straßenprügelei als Schluß eines zweiten Aktes - und plötzlich stand meine ganze Meistersingerkomödie mit so großer Lebhaftigkeit vor mir, daß ich, weil dies ein besonders heitres Sujet war, es für erlaubt hielt, diesen weniger aufregenden Gegenstand trotz des ärztlichen Verbotes zu Papier zu bringen.“³¹¹

Die Umsetzung in der Partitur liegt auf der Hand. Das Fugato der Prügelzene im zweiten Akt wird jäh unterbrochen durch das Signal des Nachtwächters. Dieser Wendepunkt wird nicht nur akustisch, sondern auch szenisch pointiert dargestellt, wie Wagner in der Partitur angibt:

„Sogleich mit dem Eintritte des Nachtwächterhornes (3/4 Takt) haben die Frauen aus allen Fenstern starke Güsse von Wasser aus Kannen, Krügen und Becken auf die Streitenden hinabstürzen lassen; dieses, mit dem besonders starken Tönen des Hornes zugleich, wirkt auf alle mit einem panischen Schrecken: Nachbarn, Lehrbuben, Gesellen und Meister suchen in eiliger Flucht nach allen Seiten hin das Weite, so dass die Bühne sehr bald gänzlich leer wird.“³¹²

Der Moment, in dem das turbulente Treiben umschlägt in fast gespenstische Stille, wird also Bühnenakustisch umgesetzt, und die Wirkung ist ähnlich übersteigert wie in Wagners Inspirationserzählung: Was damals „wie durch Zauber“ alle auseinanderstieben ließ, geschieht nun „mit einem panischen Schrecken“. Die Szene des Alltags – denn Wagners Schwager ist „dies eigentlich an Abenden so gewohnt“ – , die im Komponisten doch mit „so großer Stärke haften blieb“, dass sie die Idee zur Oper eingab, wird von ihm in einer Art auf die Bühne gebracht, die das tief Beeindruckende der Stimmung bewahren soll. Das „Nachtwächter-Stierhorn in Fis“ (so die originale Bezeichnung) steht dabei im starken klanglichen Widerspruch zum vorherigen g-moll und rückt den Satz in die neue harmonische Ebene cis-moll/fis-moll. Die tonartliche Ebene vollzieht also gleichsam das Herausrücken aus der Situation – das Verrücktsein der „Panik“ und des „Zaubers“ – nach:³¹³

³¹⁰ Wagner-Leben, S. 116

³¹¹ Wagner-Leben, S. 316

³¹² RW, Sämtliche Werke, Bd. 9,2 S. 173

³¹³ Notenbeispiele nach dem Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1908

346 (Eine allein.)

NACHBÄRINNEN.

LEHRBUBEN.

MSTR. u. NACHB. GES. u. NACHB.

Schreit Ze - - - - -

tot! Schreit Ze - - - - -

tot! Krug und Kan-ne! Al - les voll, und giesst's ihn' auf den

Topf und Ha - fen! Krug und Kan-ne! Al - les voll, und giesst's ihn' auf den

Al - les voll, und giesst's ihn' auf den

ALT.
TEN. Mann! Wie ein Mann steh'n wir Al - le fest zur Kei - le -

stehn! Wie ein Mann steht fest jetzt zur Kei - le -

(Walther dringt mit geschwungenem Schwerte bis in die Mitte der Bühne vor, um sich mit Eva durch die Gasse durchzuhaufen. Da springt Sachs mit einem kräftigen Satze aus dem Laden, bahnt sich mit geschwungenem Knierrücken Weg bis zu Walther und packt diesen beim Arm.)

(schreiend.)
TEN. Zünf - - - te Zünf - - - te! Her -

(schreiend.)
BASS. Zünf-te! Zünf-te Her - aus! Her -

hilft nichts, Meis - ter! Schlagt selbst

27327

(Sogleich mit dem Eintritte des Nachtwächterhornes (3/4 Takt) haben die Frauen aus allen Fenstern starke Güsse von Wasser aus Kannen, Krügen und Becken auf die Streitenden hinabstürzen zu lassen; dies, mit dem besonders starken Tönen des Hornes zugleich, wirkt auf Alle mit einem panischen Schrecken. Nachbarn, Lehrbuben, Gesellen und Meister suchen in eiliger Flucht nach allen Seiten hin das Weite, so dass die Bühne sehr bald gänzlich leer wird; die Hausthüren werden hastig geschlossen; auch die Nachbarinnen verschwinden von den Fenstern, welche sie zuschlagen.)

(EING.)

NACHBARNINNEN.

LEHRBUBEN.

MSTR. u. NACHB. GES. u. NACHB.

1. - - - ter!

2. - - - ter!

3. Kopf! _____

4. Kopf! _____

ALT. rei! _____

TENOR. rei! _____

POGNER. _____ (auf der Treppe.)

NACHTW. (auf dem Horn.) He! Lene! Wo bist du?

TENOR. *ff* aus! _____

BASS. aus! _____

d'rein! _____

ff P. 3 2 3 5 5 P. + P. +

27327

Der Nachtwächter zeigt mit seinem Hornstoß den Kulminationspunkt der Szene und ihr Umschlagen an, in gewisser Weise ruft er ihn auch hervor. Trotz eines Fortissimos im Orchesterapparat, in der das Horn auf der Bühne bei aller Kraftanstrengung leicht untergehen kann, hält Wagner an dieser Wirkung fest, denn alles muss sich nach diesem Ton richten („Sogleich mit dem Eintritte des Nachtwächterhornes [...] mit dem besonders starken Ton des Hornes“). So ist der Nachtwächter letzter Zeuge der unheimlichen Johannismacht-Stimmung; mit unsicherem Auftreten und Ausdruck warnt er vor den Mächten der Zaubernacht:

„Als die Straße und Gasse leergeworden und alle Häuser geschlossen sind, betritt der Nachtwächter im Vordergrund rechts die Bühne, reibt sich die Augen, sieht sich verwundert um, schüttelt den Kopf und stimmt, mit leiser bebender Stimme, den Ruf an: ‚Hört, ihr Leut [...] bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk, dass kein böser Geist eu'r Seel' beruck'! Lobet Gott, den Herrn!‘“³¹⁴

Doch lässt der Nachtwächter nach seinem Ruf in reinem F-Dur durch einen erneuten Stoß ins Horn die harmonische Ebene nach fis-moll/E-Dur und gleichzeitig damit die Atmosphäre der Szene in die zauberische Vollmondnacht rücken:

The image shows a musical score for Wagner's 'Die Walküre'. The top staff is for the vocal part, labeled 'NACHTW.' and '(auf dem Horn.)'. The lyrics are 'Lobet Gott, den Herrn!' followed by 'Sehr ruhig im Zeitmass.' The bottom staff is for the piano accompaniment, marked 'ppp' and 'u. c.'. The score includes dynamic markings 'ff' and 'p'. The key signature changes from F major to E-flat major (Fis-moll).

Damit hat Wagner nicht nur ein eindrucksvolles Klanggemälde geschaffen, er hat auch den Erlebnis-Moment, den er als überwältigenden Ausgangspunkt seiner *Meistersinger*-Inspiration beschrieb, in der Partitur gebannt; unwillkürlich fühlt man sich an das Horn des Eismächters erinnert, das Wagner als einziges Kind zum Lachen brachte und danach zum Träumen³¹⁵. Ein Hauptmittel dafür ist der simple Hornstoß auf der Bühne, der jeweils „quer“ zur harmonischen Struktur eingeführt, sozusagen darübergeblendet wird, dann aber den weiteren tonartlichen Fortgang vorzeichnet. Ohne die Bedeutung eines Einzeltones überzubewerten, kann die Realisierung dieses Szenenabschnittes als Beispiel dafür dienen, wie ein „poetisches“ Alltagserleben als erinnertes Moment in die Gesamtpartitur einfließt, und zwar unter Verwendung Bühnenakustischer Mittel. Deswegen war auch die korrekte

³¹⁴ Ebd. S. 176f.

³¹⁵ Vgl. Cosima-Tagebücher 2, S. 302

Wiedergabe solcher akustischer Details wesentlich, wie eine Bemerkung in Cosimas Tagebuch einer *Meistersinger*-Aufführung zeigt:

„Kein Wort des Textes zu verstehen, das Nachwächter-Horn durch eine Posaune, die Laute durch eine Gitarre!! Das erheitert R. eben nicht.“³¹⁶

Eckhard Roch hat darauf hingewiesen, wie die Methode der Motivfindung Richard Wagner von anderen unterscheidet und in welchem Zusammenhang das mit Erlebnissen des Komponisten zusammenhängt.

„Die Genialität des ‚ersten Einfalls‘ wächst damit ins Gigantische der großen Konzeption. Zur sinnvollen Koordination der Einfälle muß es dann einen oder mehrere *Ur*-einfälle geben, wie etwa das Urmotiv des Es-Dur-Dreiklangs im ‚Rheingold‘. Wagner legt auf solch keimhafte Entwicklungen ausgesprochen großen Wert. Oft verbinden sich lebendige Schlüsselerlebnisse mit diesen ‚Urmotiven‘. So gestaltet sich der Schiffsruf in den norwegischen Fjorden später zum Thema des Matrosenchores im ‚Holländer‘, die Tanzweise eines Hirten auf der böhmischen ‚Wostrai‘ inspiriert den Chor der im Tale vorbeiziehenden Pilger im ‚Tannhäuser‘, und das Erlebnis einer nächtlichen Schlägerei in Nürnberg bildet die Keimzelle der ‚Meistersinger‘. Die fragliche Faktizität solcher ‚Entstehungsmythen‘ (Dahlhaus) fällt kaum ins Gewicht.“³¹⁷

Damit bringt Roch zwei Dinge in Verbindung: Die Wichtigkeit der „lebendigen Schlüsselerlebnisse“ für die Werkentstehung und das Streben Wagners, „keimhaft“ aus einem Punkt heraus zu komponieren, oder zumindest es so darzustellen. Beides bedingt einander, denn die immense Kraft, die ein „Ureinfall“ haben muss, um das ganze Werk zu koordinieren, kann nicht aus einer rein abstrakt konstruierten Tonfolge gewonnen werden; dafür sind reale, vorzugsweise aus Naturerlebnissen empfangene Klänge notwendig. Nicht „Kopfgeburten“, sondern lebendige „Keimzellen“ sind für Wagner notwendig, um ein Musikdrama gleichzeitig zu inspirieren und es „organisch“ entwickelnd komponierbar zu machen. Die Frage, ob denn die Entstehungsschilderungen Wagners selbst bereits dichterische Lizenzen enthalten, verblasst tatsächlich vor diesem Hintergrund. Die „Inspirationsmythen“ zeigen aber sehr wohl an, dass dem Komponisten dieser Zusammenhang wichtig war, und dass es ihn drängte, davon zu berichten und die Motivation für seine Werke in diesem Lichte erscheinen zu lassen. Unter diesem Blickwinkel nehmen etliche Bühnenmusiken den Charakter eines „Signums der ersten Stunde“ an; was Wagner im „Entstehungsmythos“ erzählt und oft wohl auch verklärt, wird schließlich in die Partitur eingezeichnet und erhält seinen akustischen Platz auf dem Theater. Offensichtlich wollte Wagner mit der oft in jahrelanger Arbeit entstandenen endgültigen Partitur nicht den Ausgangspunkt des Ganzen abgetan und überholt erscheinen lassen. Das wäre für ein Werkverständnis organisch-entwickelnder Art auch nicht

³¹⁶ Cosima-Tagebücher 1, S. 210

³¹⁷ Eckhard Roch, *Psychodrama – Richard Wagner im Symbol*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 87.

angemessen, und würde das „Urerlebnis“ ebenso entwerfen wie die Methode, aus dem so empfangenen Nukleus ein Ganzes entstehen zu lassen. Dass dieses Ganze dann eine Oper sein wird, also ein Werk, das sich der Musik bedient, ist damit aber noch nicht unabdinglich festgelegt. Der Entstehungsprozess der Opern Wagners ist zwar im entscheidenden Maße davon geprägt, dass Thematik, Anlage, Text und Komposition von einer einzigen Person ausgewählt und gestaltet wird, eben von Wagner selbst. Doch auch diese Personalunion muss nicht von sich aus und zwangsläufig zu musikdramatischen Stücken führen.

Die verschiedenen Arbeitsschritte trennen denn auch zunächst die Arbeit am Text und die an der Musik. Und so unterschiedlich die einzelnen Werke von ihrer Genese her sein mögen, und so differenziert vor allem der engere Vorgang des Komponierens bei ihnen zu sehen ist, weisen sie doch in dieser Hinsicht übereinstimmende Stadien auf. In den meisten Fällen notiert Wagner zunächst in knappen Worten die Thematik, teils auch schon den groben Verlauf des Stückes; ein Prosaentwurf gibt später eine genauere Disposition des Stoffes in einzelne Akte. Mit der Versifizierung ist der letzte Schritt vor der eigentlichen Komposition erreicht; selbstverständlich kann es mehrere Versionen von Prosa- oder Versdichtung geben. Die Verfahrensweise von da bis zur letztgültigen Niederschrift der Partitur ist in den Schaffensperioden Wagners unterschiedlich, und die grundsätzliche Unterscheidung Otto Strobels in die Schritte „Einzelskizze – Kompositionsskizze – Orchesterskizze – Partitur“ ist schon lange einer detaillierteren und historisch modifizierenden Einteilung gewichen. Es besteht also kein Zweifel, dass vor der musikalischen Arbeit eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stoff in Prosa- und Versform stattfindet.

Doch sind es zwei Umstände, die die Arbeitsphasen „Wort“ und „Ton“ wiederum nicht völlig trennbar machen. Zum einen gibt es bereits zu Zeiten des ersten Prosaexposés Notizen musikalischer Art. Zum anderen hält es bereits (und vor allem) Wagner selbst für ein hervorstechendes Merkmal seiner Werke, dass Umrisse und auch Details der musikalischen Ausführung schon in der Zurichtung der Texte maßgeblich vorhanden sind. Vielleicht am anschaulichsten beschreibt er das in einem Brief an Karl Gaillard von 1844:

„Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe, u. dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle; - bei dieser Art des Verfahren's würde ich allerdings dem Uebelstande ausgesetzt, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Production ist aber anders: - zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich dann daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig u. die Scenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, u. die detaillirte musikalische Behandlung

mehr eine ruhige u. besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Produzieren's bereits vorangegangen ist.“³¹⁸

Bei dieser Aussage ist zu berücksichtigen, dass in dem Brief der Gegensatz von Opern- und Dramen-Sujets im Vordergrund steht und Wagner die Ernsthaftigkeit und besondere Konzeption seiner dichterischen Arbeit betont. Doch auch wenn man eine verteidigende Haltung für die Aussage einräumt, wird dennoch deutlich, wie weit musikalische Überlegungen und Details schon in den frühen und rein librettistischen Arbeitsphasen bestimmend sind. Man könnte den Eindruck gewinnen, dass sich die Frage, warum der gesprochene Dialog überhaupt mit Musik verbunden werden soll, gar nicht stellt. Denn, so Wagner, es kommt gar kein Stoff in Betracht „als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt.“

2. „Motivationsmoment“ – Wie Musik in der Oper motiviert wird

Hat die Frage, ob ein Stoff zu Oper *oder* Schauspiel taugt, für Wagners Werk also gar keine Relevanz? So eindeutig, wie es in dem Brief an Gaillard dargestellt wird, ist die Sache nicht geralgert, zumal Wagner zu Zeiten seiner schriftstellerische Begabung der musikalischen voranstellt. Einmal begründete der Komponist sein ganzes Streben um musikalisches Können damit, dem im jugendlichen Alter geschriebenen Trauerspiel *Leubald* durch Musik erst „das rechte Kolorit“ zu geben:

„Zu »Leubald und Adelaïde« wollte ich nun eine Musik schreiben, wie die Beethovensche zu Goethes »Egmont«; namentlich sollten die so unterschiedlichen Gattungen der Gespensterwelt angehörenden Geistererscheinungen durch die entsprechende musikalische Begleitung ihr rechtes Kolorit erst erhalten. Wie es zu ermöglichen sei, schnell das nötige Komponieren mir anzueignen, sollte mich Logiers »Methode des Generalbasses« lehren, welche man mir in einer musikalischen Leihanstalt als zweckmäßiges Lehrbuch zur schnellen Erlernung des Komponierens anempfohlen hatte.“³¹⁹

So war, zumindest nach dieser Darstellung, Wagners künstlerische Entscheidung zwischen Oper und Sprechdrama, zwischen Dichter und Komponist also nicht von vorneherein entschieden. Eine gewisse Mittelstellung zeigt sich auch in der Nähe der Wagnerschen Opernkonzeptionen zu einem genuin dramatischen Gestus. Das ist immer wieder thematisiert worden, zuletzt am Beispiel des *Lohengrin* als Gegenbild zu der primär episch angelegten und

³¹⁸ Wagner-SB Bd. 2, S. 358

³¹⁹ vgl. Wagner-Leben, S. 38

von musikalischen Formen her gedachten Oper *Genoveva* von Schumann³²⁰. Und auch bei manchen späteren Prosaentwürfen ist nicht letztgültig zu entscheiden ist, ob sie für die Sprech- oder die Musikbühne gedacht waren (z.B. *Luthers Hochzeit*, *Friedrich I.* u.a.)³²¹. Die Verschwisterung von Wort und Ton im Kunstwerk „Oper“ ist seit Beginn der Gattungsgeschichte problematisiert und die Frage nach der Motivation eines *musikalischen* Theaters schon lange vor Wagner gestellt worden; sie soll in ihrer historischen Dimension hier nur angedeutet werden. Der älteren Antwort, dass die Musik den darzustellenden Affekt erhöht und dadurch legitimiert ist, gesellen sich im 19. Jahrhundert weitere Überlegungen zu. E.T.A. Hoffmann z.B. stellt die These auf, dass für die Sujets aus der Welt des Wunderbaren, wie sie für die romantische Oper konstitutiv sind, recht eigentlich nur die Musik als „Offenbarerin des Jenseitigen“ die geeignete Darstellungsform darstellt. Im *Opern-Almanach des Hrn. A. v. Kotzebue* schreibt Hoffmann:

„In der romantischen Oper kommt es nun freilich darauf an, die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs so mit der Kraft der poetischen Wahrheit ins Leben zu führen, dass wir willig daran glauben, und sich, indem die Einwirkung höherer Naturen sichtbarlich geschieht, vor unsern Augen ein romantisches Sein erschließt, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d.h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Klängen und Tönen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art entspringt nun, wie es eben das unerlässliche Bedingnis der wahren Oper ist, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung selbst.“³²²

Um diese Illusion aufrechtzuerhalten, fordert Hoffmann eine Durchkomposition, die jeden Wechsel zwischen Sprech- und Singstimme vermeidet³²³. In einer ähnlichen Zielrichtung, aber unabhängig von der Periode der Romantischen Oper betont Paul Bekker die Absicht einer gesteigerten Unwirklichkeitsvorstellung, die die Musik zu diesem Zweck einsetzt. Die Täuschung der Bühnenwelt wird akzeptiert und in den Dienst der

„Entwicklung des künstlerischen Spieles durch Bewusstmachung der Täuschung [gestellt]. Dies ist der Grundgedanke der Oper und des klassischen Schauspieles im 18. Jahrhundert. Die Oper gibt durch Umschaffung des Menschen zur singenden Stimme der Unwahrhaftigkeit des Lichtfarben-Spieles die letzte Steigerung.“³²⁴

³²⁰ Siehe Peter Jost, Schumanns und Wagners Dramenkonzeptionen, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Der späte Schumann (Musik-Konzepte IX/2006)*, München 2006, S. 133-152

³²¹ So auch die Einschätzung im Vorwort von Egon Voss, S. 9, zu: Richard Wagner, *Sämtliche Werke* Bd. 31 (Unvollendete Bühnenwerke- Dokumentenband, Mainz 2005)

³²² In: E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik – Nachlese*, hg. Von F. Schnapp, München 1963, S. 263. Vgl. ebd. S. 268: „Musik, welche hiernach nicht als notwendiges Bedingnis, sondern nur als ein zufälliger Schmuck des Gedichtes erscheint“

³²³ Vgl. Michael Fend, „Es versteht sich von selbst, dass ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...“ – Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper, in: Herbert Schneider und Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim usw. 1997, S. 309.

³²⁴ Paul Bekker, *Richard Wagner – Das Leben im Werke*, Stuttgart 1924, S. 572

Neben der Steigerung der Irrealität ist laut Bekker ein weiteres denkbare Movers für die Musikalisierung des Dramas „die Umwandlung des Täuschungsbewusstseins zur Wirklichkeitsillusion“. In dieser Sichtweise wird der Klang „nicht als gesungene Musik im Sinne der Oper“ aufgefasst, „sondern als Kraft gefühlhafter Glaubhaftmachung des szenischen Bildes“ eingesetzt. Man geht also nicht vom Wort, vom Libretto aus, um dramatische Musikformen zu rechtfertigen. Geradezu umgekehrt ist das Ur-Movers für musiktheatralische (und damit auch für opernhafte) Aufführung hier die Musik selbst, die das szenische Bild „als sein tönender Ausdruck“³²⁵ gültig vermittelt; und aus dieser Einsicht, dass die Musik das Leitmedium für die Darstellung des Dramas ist, wird dem Wort (dass zu diesem Zweck freilich auch musikalisiert, eben gesungen werden muss) eine verdeutlichende Rolle im Werk zugeordnet.

Diese Vorstellung erinnert an Schopenhauers Überzeugung, die Musik gewähre Einblick und Erlebnis der „Welt an sich“. Für Wagner, der dieser Ansicht erst in der späten Beethovenschrift (und noch nicht etwa in der Reformschrift *Oper und Drama*) ausdrücklich anhängt, ist sie daher – aus Sicht des Komponisten – wohl erst für die letzten Musikdramen anwendbar. E.T.A. Hoffmanns sujet-orientierte Argumentation scheint dagegen eher die Tannhäuser/Lohengrin-Periode Wagners zu treffen; so ist es im einen Fall das Reich der Venus, im anderen Fall das Reich des Grales in Person Lohengrins, das in seinem Kontakt und in seinem Kontrast zur Welt der alltäglichen Menschen das Drama konstuiert – und nach Hoffmanns Überlegung sind es diese „wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs“, die eine Darstellung der Handlung *mit Musik* nicht nur legitimieren sondern sogar notwendig machen.

Wagner, der diese verschiedenen Legitimationsstrategien zum großen Teil auch theoretisch selbst formuliert, hält übrigens bis ins hohe Alter die alte Überlegung – die Überhöhung der dargestellten Leidenschaft und die Verdeutlichung des vom Dichter intendierten Affektes schon unabhängig vom romantischen Sujet – für einen hinreichenden Grund, das gesprochene Drama mit Musik auszuführen. Neben der oben erwähnten Aussage zum eigenen *Leubald* in *Mein Leben* ist folgende Tagebuchaufzeichnung Cosimas ein Indiz dafür, dass diese Sichtweise eigentlich bis zum *Parsifal* ihre Gültigkeit hat:

„R. [Richard] aufgeregt, manches in seinem Entwurf ist noch nicht, wie er es will. 'Ach! ich bin kein Komponist', sagt er, 'nur so viel wollt ich erlernen, um Leubald und Adelaïde zu komponieren; und so ist es geblieben, nur die Sujets sind anders geworden.'“³²⁶

³²⁵ Ebd. S. 573

³²⁶ Cosima-Tagebücher 1, S. 193

„So ist es geblieben“ ruft Wagner noch gegen Ende seines Lebens aus, wenn er sich ärgert, dass manches am Entwurf noch nicht ist, „wie er es will“: Die Musik erscheint auch hier noch als Mittel zum Zweck der Verdeutlichung des dichterischen Dialogs und des darin ausgeführten Affektes. In dieser relativ späten Aussage Wagners jedenfalls ist nicht von einer Darstellung aus dem Geist der Musik heraus oder vom Einbruch des Wunderbaren die Rede. So kann der Eindruck entstehen, dass trotz aller für die Thematik aufgebrauchten schriftstellerischen Kraft die Legitimität eines musikalischen Theaters im Ernst keine entscheidende Frage war: Die Oper als Sprechdrama und Musik verbindende Kunstgattung war für Wagner zwar zu reformieren, aber nicht eine grundsätzlich in Frage zu stellen. Das jedenfalls legen die emphatischen Aussprüche des Komponisten nahe, die ganze Bände theoretischer Reflexion ebenso wegzuwischen scheinen wie die Jahrzehnte zwischen „Leubald“ und *Parsifal*.

Nicht zu vergessen ist daneben die zu Wagners Zeiten gängige Vorstellung, dass das antike Drama stets als Einheit von Musik und Sprache gedacht wurde. Für Wagner, der nach eigener Angabe zumindest „die wichtigsten der Platonischen Dialoge“ gelesen hatte, war dieses Verständnis des griechischen Vorbildes sicher sehr wesentlich. In dieser Tradition steht selbst noch Adolf Aber, der dem Theater, das Wort und Musik verbindet, eine ebenso unbedingte Existenzberechtigung gibt. Im Zusammenhang mit der Inzidenzmusik des Sprechtheaters, das wir im Laufe dieser Untersuchung immer wieder und so auch hier zu berücksichtigen haben, erklärt er aus der Darstellung der Dramen „primitiver“, antiker und mittelalterlicher Kulturen heraus, dass nicht das Musikalisieren von Worten der Begründung bedarf. Nein, umgekehrt müsste sich das rein gesprochene Wortdrama legitimieren, denn der „ganzheitlichen“ Verbindung von Wort und Musik gebührt nach dieser historischen Argumentationsweise der erste Rang; so sei, wie Schiller „nachgewiesen“ habe³²⁷, u.a. auch das griechische Drama ohne Musik undenkbar³²⁸. Dementsprechend belegt die Tatsache, „dass die älteste Art des dramatischen Kunstwerkes schlechthin das Schauspiel mit Musik ist“³²⁹, dass ebendieses auch keiner weiteren Begründung bedarf. Bis in die neuere Zeit wird immer wieder auf die Tatsache hingewiesen, dass „in vielen Kulturen – wie beispielsweise bei den alten Griechen, den Chinesen, Indern, Afrikanern – das Musiktheater als Theater schlechthin aufgefasst wird, weil Theater sich hier stets als Musiktheater ausgebildet hat“³³⁰.

³²⁷ Vgl. Friedrich Schillers Vorrede zur *Braut von Messina*, ein Schauspiel mit besonders gewichtigen und ausgedehnten Einsätzen des Bühnenchores.

³²⁸ Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel*, Leipzig 1926, S. 9f.

³²⁹ Ebd. S. 14. Erika Fischer –Lichte, *Semiotik des Theaters* Bd. 1, Tübingen 1983, S. 178

³³⁰ Erika Fischer –Lichte, *Semiotik des Theaters* Bd. 1, Tübingen 1983, S. 178

Aus all dem Zusammengetragenen wird deutlich, wie nah sich Musikdrama und Sprechstück konzeptionell im allgemeinen und im Falle Wagners besonders stehen. Für die Überlegung, welche Funktionen Bühnenmusik bei Wagner übernimmt, ist die Nähe beider Bühnendarstellungsformen zueinander dabei von besonderem Interesse. Denn Musik auf dem Theater hält einen weiteren, wichtigen Legitimationsgrund für die Frage bereit, warum sich Szene mit Musik verbindet und zwar bei Oper und Drama gleichermaßen. In diesem Sinne kann die Musik innerhalb des Stückes nämlich insofern gerechtfertigt werden, als mit ihr Passagen, die auch in der Alltagsrealität als gesungen oder gespielt vorgestellt werden, eben auch als solche in den Werkzusammenhang aufgenommen werden bzw. werden müssen. Konkret heisst das, dass funktionale Musik des Alltags wie Fanfare, Tanz, Marsch, Ballade usw. auch auf der Bühne in ihrer musikalischen Form erklingen. Freilich muss sich hier die Frage anschließen, warum die Oper dann auch Worte und Szenen vertont, in denen man nicht von einer Musik im Alltag ausgehen kann.

Hier können die Beobachtungen weiterhelfen, die im Rahmen der Untersuchung von Schauspielmusiken angestellt wurden. Aus diesen Untersuchungen wird deutlich, in welchem Maße sich Theater und Oper im 19. (und 20.) Jahrhundert einander annäherten, was Marianne Kesting „Musikalisierung des Theaters“ und „Theatralisierung der Musik“ nannte.³³¹ Grob gesagt, soll damit folgendes ausgedrückt werden: Auf der einen Seite folgen Anlage und Phonetik der Bühnenverse immer deutlicher musikalischen Form- und Gestaltungsschemata. In einem noch umfassenderen Sinn spricht die Theaterwissenschaft gerade in jüngster Zeit von dem *grundsätzlich* musikalischen Charakter des Sprechtheaters. So führt David Roesner aus, die Musikalisierung der dramaturgischen Arbeit und des Schauspiels sei ein „unverzichtbares Merkmal des Theaters, und zwar schon immer.“³³² Über die klassischen Inzidenzmusiken geht das weit hinaus, denn „veritable Musikstücke wie Wander- und Volkslieder [...] konstituieren nicht die Musikalität der Inszenierung, sondern bereichern und explizieren sie.“³³³ Auf der anderen Seite erhält die Musik weithin gestische und räumliche Qualitäten. Der Beginn dieser letzteren Entwicklung „liegt zweifelsohne bei Richard Wagner, der sein Musiktheater immer als eine Theatralisierung der Musik, nicht als Komponieren eines Operntextes verstanden hat.“³³⁴ Die detaillierten Untersuchungen zu Schauspielen und

³³¹ Marianne Kesting, Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik, in: Melos Jg. 36, Bd. 3, Mainz 1969, S. 101-111

³³² Theater als Musik, Tübingen 2003, S. 13

³³³ ebd. S. 26f.

³³⁴ Marianne Kesting, Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik, in: Melos Jg. 36, Bd. 3, Mainz 1969, S. 105. Und weiter: „berühmt ist sein Ausspruch von den `ersichtlich gewordenen Taten der Musik`. Dieser Auffassung des Musiktheaters liegen Erkenntnisse der romantischen Musikästhetik zugrunde, besonders aber das bereits bei Diderot erwähnte Phänomen der Synästhesie, das bei Wagner ganz deutlich ausgeprägt war.

Schauspielmusiken haben ergeben, dass Werke wie Schillers *Wilhelm Tell* in einem Maße Musik voraussetzen, die die Grenzen zum Musiktheater fast fließend machen. Detlef Altenburg erläutert:

„Gleich die erste Szene des `Wilhelm Tell` ist als regelrechte Operszene konzipiert. Schillers Regieanweisung sieht vor, dass der Zuschauer auf diese Szene entsprechend eingestimmt wird: `Noch ehe der Vorhang aufgeht, hört man den Kuhreihen und das harmonische Geläut der Heerdenglocken, welches sich auch bei eröffneter Szene noch eine Zeitlang fortsetzt.` Der dann folgende Beginn des Schauspiels ist einigermaßen ungewöhnlich: Noch bevor ein einziges Wort gesprochen wird, beherrscht Musik die Szene. Der Fischerknabe `singt im Kahn`, [...] vom Berge antwortet ein Hirte mit einem Lied [...] und mit zwei Strophen eines Alpenjägers [...] endet die musikalische Eröffnung des `Wilhelm Tell`.“³³⁵

Das ist kein Einzelfall, sondern auch für den weiteren Verlauf des *Tell*³³⁶ und andere Stücke, wie z.B. Goethes *Egmont* mit seiner geforderten Schlussymphonie zu sehen, wenn auch in verschieden starker Ausprägung. Die Nähe zur Oper wird ebenfalls deutlich, wenn man, wie es Altenburg tut, die Vertonung des *Faust* durch den Fürsten Radziwill betrachtet: Aus den einzelnen – wenn auch gewichtigen – schauspielmusikalischen Passagen weitet der Komponist die Einzelszene zu musikalisch-dramatischen Szenekomplexen, so dass man von einer „Veroperung“³³⁷ sprechen kann. Dass es sich dabei durchgehend um Schauspielmusik auf der Bühne handelt, ist klar; die wichtige Verbindung zu Wagners Werk ist aber, dass seine Stücke zum Teil aus dieser Entwicklung des Sprechdramas her verstehbar sind. In diesem Sinne wären Wagners Opern „als letzte Konsequenzen einer sich über das gesamte Drama ausbreitenden musikalischen Dramaturgie“³³⁸ verstehbar.

Das scheinen starke Worte zu sein. Doch können sie einen Weg zur Antwort auf die Frage der Erstmotivation für Musik im Zusammenhang mit Drama weisen, ist doch die „Wechselbeziehung so offenkundig, dass im Interesse der Opernforschung eine wissenschaftliche Erschließung der Schauspielmusik nur dringend zu wünschen“, aber eben noch nicht geschehen ist³³⁹. Und weiter: „Für die Musikwissenschaft existiert das ganze

[...] Zwischen musikalischer Struktur, zwischen Komposition und dem Erscheinungsbild auf der Bühne bestand also bei Wagner ein intimer Zusammenhang.“

³³⁵ Detlef Altenburg, Den Tag der Freiheit nicht schauen, aber hören, in: Neue Musikzeitung 6/2005, S. 3.

³³⁶ Siehe dazu Detlef Altenburg, Zur dramatischen Funktion der Musik in Friedrich Schillers „Wilhelm Tell“, in: Resonanzen – Festschrift Hans-Joachim Kreutzer, Würzburg 2000, S.171-190.

³³⁷ So Altenburg, Fürst Radziwill Compositionen zu Göthe's Faust, in: Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf (Hg.), Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Tutzing 1997, S. 25 ff

³³⁸ Detlef Altenburg, Von den Schubladen der Wissenschaft – Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter, in: Helen Geyer u.a. (Hg.), „Denn in jenen Tönen lebt es“, Wolfgang Marggraf zum 65., Weimar 1999, S. 439

³³⁹ So Altenburg in seinem Aufsatz „Das Phantom. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: Hans Peter Bayerdörfer, Stimmen – Klänge – Töne, Tübingen 2002, S. 183-208.

Genre aber nicht, weil ihm als funktionaler Musik die Weihe der Werkhaftigkeit mangelt.³⁴⁰

Aus dem Blickwinkel der Wechselbeziehung wirkt z.B. die im ersten Teil dieser Arbeit bereits erwähnte Ballung an bühnenakustischen Elementen im ersten Tannhäuserakt wie eine Nachbildung der gerade beschriebenen *Tell*-Szene Schillers. Es folgen nacheinander: Das Geläut von Herdenglocken – Schalmenspiel des Hirten – Holdalied des Hirten – a-cappella-Pilgerchor. Mit anderen Worten: Noch bevor ein einziger Ton vom Orchester gespielt wird, beherrscht Schauspielmusik die Szene. Außerdem strahlt diese Musik auf der Bühne auf die folgende Passage aus; auch wenn nun kurz das Grabenorchester beteiligt ist, sind weiter Kuhglocken und Schalmenspiel eingebaut. Und so, als wäre das Orchesterspiel nur ein kurzes, leicht zu exkulperendes Intermezzo, kommt der Klang danach gleich wieder nur von den Bühnenbrettern: a-cappella-Chor, Stadtglocken, Waldhörner der Jagdgesellschaft.

Wie Wagner hier bühnenakustische Elemente einsetzt, erinnert also stark an die Strategien, die für avancierte Werke Schillers oder Goethes beobachtet wurden. In Wagners dramatischen Texten und Textfragmenten, die nicht vertont wurden oder gar nicht zur Vertonung vorgesehen waren, ist ebenfalls zu beobachten, dass der Dichter immer wieder Szenen konzipiert, die Musik natürlicherweise verlangen und das in vielen Fällen zu Beginn der ersten Szene. So beginnt *Die hohe Braut* mit einem Fest mit Tanz und im Finale erklingen zum Brautzug Glocken und Orgel. *Die Bergwerke zu Fallun* fangen gleich bühnenakustisch an: „Man hört ein Bergmannsglöcklein.“ *Wieland der Schmied* singt zu Beginn des gleichnamigen Prosaentwurfes ein Lied usw.³⁴¹ Unter diesem Gesichtspunkt lehnt sich Wagners Konzeption stärker an das Sprechdrama als an die zeitgenössische Oper an, die solchen konstitutiven Einsatz von Bühnenmusik nicht einmal dann kennt, wenn sie, wie Rossini, den „musikdurchtränkten“ *Wilhelm Tell* vertont.

Dabei ist *Tannhäuser* ein Extrembeispiel und wo nicht so gut wie alles als Inzidenzmusik sich legitimiert, wird immer ein Rest an Fraglichkeit übrig bleiben, ob Musik denn wirklich für die Darstellung der dramatischen Handlung unverzichtbar oder zumindest plausibel ist. Es gibt aber einige weitere Stellen, die dafür sprechen, dass Bühnenmusik als eine „erste Musik“ auch die Durchkomposition des Dialogs zu motivieren hilft. Die beschriebene Nähe zum Sprechdrama legt es nahe, dass sich gerade zu diesem Zweck auch die Stücke aufdrängen, die dort zwar zur Schauspielmusik zu zählen sind, in vorliegender Studie aber nicht in extenso berücksichtigt werden, weil ihre akustische Realisierung in der Oper sie zur „Grabenebene“ zählen lässt: Die (Einlage-)lieder, chorisches oder solistisch. Eindrucksvolles Beispiel dafür ist

³⁴⁰ Ebd. S. 199

³⁴¹ Vgl. dazu den Dokumentenband 31 der neuen Wagnergesamtausgabe

der zweite Akt des *Fliegenden Holländer*. Zum einen ist die Senta-Ballade – also ein auch im Alltag als gesungen vorzustellendes Stück - in ihrer Initialposition für die Gesamtkomposition von Wagner selbst beschrieben worden:

„Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des »fliegenden Holländers« schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine »dramatische Ballade« zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir.“³⁴²

Das Wort von der „dramatischen Ballade“ zeigt – wie auch andere Bezeichnungen Wagners („Handlung“ – „Spiel“) – erneut den Mischcharakter seiner Werke, die aus Oper und Sprechdrama konsitutive Elemente beziehen. Wichtig ist jedoch auch, wie die Ballade vorbereitet wird, nämlich durch ein Stück, das im Theater ebenfalls zur Schauspielmusik zu zählen ist: Der Spinnchor der Mädchen. Er eröffnet den zweiten Akt und gibt die Sphäre des Lyrischen vor, und in dieser Sphäre erklingt – affektiv hochgestimmt – dann auch das balladeske „verdichtete Bild des ganzen Drama´s“. Doch bereits vorher wird deutlich, dass der durch die Realität vorgegebene Gesang die Ausdrucksebene bestimmt. Mary, die dem Lied zugehört hat, fügt sich mit ihren Worten („Ei, fleißig“) in den Gestus der Mädchen, als würde sie mitsingen oder nachsummen, und die Antwort der Mädchen („Frau Mary, still“) könnte ebenso als Teil des Gesanges durchgehen. So ergibt sich aus einer Bühnenmusik des Alltags plausibel die Musik als Medium für den Fortgang der Handlung.

Wie Musik auf dem Theater auch den instrumentalen Anteil am Opernganzen motivieren kann, zeigt beispielhaft die erste Szene des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*. Sie beginnt mit dem „Jagdgetön“ der sechs Hörner auf der Bühne, die das Gesprächsthema für Isolde und Brangäne bilden, so dass der Dialog durch die Bühnenmusik geradezu ausgelöst wird:

Isolde: „Hörst du sie noch? Mir schwand schon fern der Klang“

Brangäne: „Noch sind sie nah, deutlich tönt´s daher.“

Isolde: „Sorgende Furcht beirrt dein Ohr. Dich täuscht des Laubes säuselnd Getön, das lachend schüttelt der Wind.“

³⁴² vgl. Wagner-SuD Bd. 4, S. 323

Brangäne: „Dich täuscht des Wunsches Ungestüm, zu vernehmen, was du wähnst. Ich höre der Hörner Schall.“

Isolde (lauscht): „Nicht Hörnerschall tönt so hold, des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher, wie hört´ ich sie, tosten noch Hörner? Im Schweigen der Nacht nur lacht mir der Quell. Der meiner harrt in schweigender Nacht, als ob Hörner noch nah dir schallten, willst du ihn fern mir halten?“

Brangäne hört die Hornsignale, Isolde hört sie nicht. Auf der Ebene des Dialogs ist die Sache klar. Doch am Ende der zitierten Zwiesprache wird klar, dass das Thematisieren der Hörnerklänge auch für den dramatischen Fortgang der Oper wichtig ist: Erst, wenn der Jagdtroß weit genug entfernt ist, kann Isolde die Leuchte löschen und damit das Zeichen geben, dass Tristan sich ohne Gefahr nähern kann. So wird von der Bühnenmusik auch der Handlungsfortgang vorangetrieben. Geht man auf eine noch abstraktere Ebene, so bietet das Jagdgetöse auch den Anlass für die Darstellung einer Isolde, die die Tagwelt, in der sie mit Marke verheiratet ist, nicht mehr bereit ist, wahrzunehmen. Ihre Welt ist die schweigende Nacht; dort „nur lacht mir der Quell“; und dort harrt Tristan. So wandelt sie die Klänge des Tages, repräsentiert durch die reale Musik der Jagdhörner, in die Klänge der Welt, die sie wahrzunehmen bereit ist. Und erst an diesem Punkt gibt die Bühnenmusik eine tatsächliche Motivation für eine zu komponierende musikalische Ebene. Denn zur Darstellung dieser – für das Thema dieser Oper so wichtigen – „Realitätsmodulation“ steht das Orchester bereit. Den Ausgangspunkt bilden die eröffnenden Hörnerpassagen mit ihren zwei hervorstechenden Konstituenten: eine vollstimmige Akkordbrechung mit repetierten Noten, und eine „Pendelbewegung“. Während Isolde den Hörnerklang als Sausen des Laubes interpretiert, verändert der Orchesterklang diesen dreifach:

- der Wechsel in die Holzbläser bringt eine weichere Klangfarbe,
- die Verteilung auf drei verschiedene Instrumente erzeugt einen farbigeren Klang,
- die vorgefundenen dreifachen Repetitionen werden auf elf und damit in eine leichtere Bewegung gebracht (so auch die Klarinette und das Fagott fünf Takte später: „die lachend schüttelt der Wind“).³⁴³

³⁴³ Notenbeispiel nach Eulenburg-Taschenpartitur, Leipzig 1905

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in systems for various instruments and voices. The woodwind section includes Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet in B-flat (Kl. B.), English Horn (E. H.), Horn in F (Hr. F.), and Bassoon (Fg.). The string section includes Bassoon in C (Bkl. B.), Violin I (1.V.), Violin II (2.V.), Brass (Br.), Trumpet I (I.), and Violoncello (Vc.). The vocal part includes lyrics in German and English. The score features dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *zart dolce*, *(am Stege)*, and *(sul ponticello)*. The lyrics are: "Dich täuseht des Lau - bes - säuselnd Ge - tön, / By sounds of rus - sian leavesthou'rt de - ceived, / Rien n'est que feuil - les qui tremblent au - bois".

Diese Änderungen sind nötig, weil Laub „weicher und leichter klingt“ als Jagdhörner. Wenn Isolde in einem zweiten Schritt vom Rieseln der Quelle spricht, ist nicht die Akkordbrechung, sondern die Pendelbewegung Ausgangspunkt für die „Realitätsmodulation“. Diese geschieht wiederum auf dreifache Weise:

- das mehrmalige Hin- und herpendeln wird in eine dauernde, „verflüssigte“ Bewegung gebracht;
- das starre Pendeln zwischen Grund- und Quintton wird in bewegliche Intervallkombinationen von Septen, Sexten, Terzen, Sekunden übersetzt
- der Wechsel in die Klarinetten bringt erneut eine weichere und die Streicher eine silbrige Klangfarbe.

Kl. B.
 Hr. F.
 Bkl. B.
 1. V. (in 4 Part.)
 2. V.
 Br.
 Isolde.
 Nicht Hör - nerschall
 No sound of horns
 Nul (nur 2) son de cor
 (solamente 2) pizz.
 Ve.
 pp

Kl. B.
 Bkl. B.
 1. V.
 2. V.
 Br.
 1.
 Ve.

tönt so hold, des
 were so sweet; von
 n'est si doux. Le

Diese Änderungen sind nötig, weil Wasser „beweglicher und flüssiger“ ist als Hörnerschall. Die Jagdhornklänge der Bühne und die Notwendigkeit, ihre verfremdete Wahrnehmung durch Isolde darzustellen, sind in dieser Interpretation der Auslöser für den beschriebenen Einsatz des Orchesters, und damit Antwort auf die Frage: Warum wird musiziert?

In ähnlicher Weise wird das Singen und Musizieren auch einfach angeregt durch eine Instrumentalmusik auf der Bühne, die durch ihren Realitätsbezug die Sphäre der folgenden Handlung bestimmt. Wenn z.B. in der ersten Szene des *Lohengrin* die Königsfanfaren ihren

feierlichen Ruf erschallen lassen, weil das eben im Alltag auch so ist, wirkt der folgende Aufruf des Herolds auch gesungen ganz natürlich, wie eine Art gehobener Sprechstimme und wie eine Aufnahme des Ruf-Gestus' der Hörner in Dreiklangsintervallik und Rhythmik. Dieser Sphäre „überhöhter Kommunikation“ können sich dann auch die Brabanter nicht entziehen und nehmen die pathetische Stimmung mit den gleichen Punktierungen und Ruf-Melodien auf. Ausgehend von einer Bühnenmusik, die als Inzidenz unverzichtbar ist, hebt sich auf diese Weise die ganze Ausdrucksweise ganz plausibel in die Ebene der Musik.³⁴⁴

Heerrufer. 5

Hört! Grafen, Edle, Freie von Brabant! Heinrich, der
Deutschen Kö - nig, kam zur Statt, mit euch zu din - gen nach des Rei - ches

Langsam. **Lebhaft.**

Hr.
Recht. Gebt ihr nun Fried' und Fol - ge dem Ge - bot?

Die Brabanter.

TENORE.
Wir ge - ben Fried' und Fol - ge dem Ge.bot! Will.

BASSO.

cresc. *p* *molto*

³⁴⁴ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Otto Singer, Leipzig 1909.

3. „Initiale“ – Die Notierung der Bühnenmusiken in frühen Skizzen

Damit ist der Schritt von der Reflexion des Beweggrundes einer Musik im Theater hin zur praktischen Ausgestaltung bereits getan. Folgerichtig zeigt nicht nur die erste Motivation für die Musikalisierung des Textes, sondern auch die konkrete kompositorische Arbeit, wie wichtig bühnenmusikalische Elemente für den Beginn des Kompositionsprozesses sind. Bereits in den Kompositionsskizzen – die sonst nur ganz selten Hinweise zur Instrumentation enthalten – sind die Musiken auf der Bühne bereits mit genauen Angaben zum Instrumentarium versehen, z.B. das unten genauer betrachtete 14. Skizzenblatt zum *Lohengrin*. Dort sind nur bühnenakustisch relevante Dinge von Wagner notiert, z.B. „Orgel“, „Tromp.“, „Chor“, „Theater“³⁴⁵. Es war Wagner demnach von Anfang der Skizzierung an klar, was er bühnenmusikalisch verwirklicht sehen wollte. Aber auch die Umsetzung in Töne, wie sie durch Einzelskizzen dokumentiert ist, weist der Musik auf dem Theater immer wieder eine bevorzugte Stellung zu. Das lässt sich bereits daraus schließen, dass als erste Einfälle³⁴⁶ von Wagner häufig Stellen notiert wurden, die auf dem Theater auszuführen sind, und zwar zumeist als Chorpässagen. Dies mag vor allem dann nahe liegend sein, wenn es sich um Stücke handelt, die ganz offensichtlich wichtig für die musikalische Gesamterscheinung einer Oper sind. So ist der A-cappella-Chor der Pilger im *Tannhäuser* die erste nachweisbare Notation des ganzen Werkes³⁴⁷, und damit eine genuine Schauspielmusik innerhalb der nun schon mehrfach erwähnten Akkumulation von Bühnenmusiken, die Tannhäusers Wiederkehr in die Realwelt begleitet.

Bei vielen weiteren Opern ist ähnliches zu beobachten: Für den *Rienzi* wurde ein sehr frühe Skizzierung bühnenmusikalischer Elemente bereits im banda-Kapitel erwähnt. Für den *Holländer* wurden bekanntlich das Lied des Steuermanns und das Spinnerlied vorab komponiert. Im Entstehungsprozess des *Tristan* findet sich sehr früh – nämlich in der Erstschrift des Textbuches, das am 18. September 1857 fertig gestellt wurde – die musikalische Skizze zur „Stimme des jungen Seemann“ („Frisch weht der Wind“), der die erste Szene eröffnet³⁴⁸. Die früheste Notenskizze zu den *Meistersingern* ist wohl der Chor „Wach auf“³⁴⁹.

³⁴⁵ abgedruckt in: Die Musikforschung 51 (1998), S. 273-301.

³⁴⁶ Soweit sich das natürlich nachweisen lässt. Die akribische Arbeit des Wagner Werkverzeichnisses (Hg. von John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1986) stellt aber eine umfassende und gute Ausgangsbasis für alle musikalischen Skizzen und deren chronologische Reihenfolge dar.

³⁴⁷ WWV, S. 269

³⁴⁸ Vgl. Robert Bailey, *The Genesis of Tristan and Isolde*, Diss. Princeton 1969, S. 53

³⁴⁹ Siehe WWV, S. 485

Etwas vertrackter ist diesbezüglich die Situation bei Wagners letztem Werk. Aus *Parsifal* ist der Chor der Blumenmädchen „Komm, holder Knabe“ als erste niedergeschriebene Musik zu bezeichnen³⁵⁰. Die Musik dafür war übrigens zunächst für den amerikanischen Festmarsch WWV 110 gedacht – ist das aber chorische Schauspielmusik im üblichen Sinne? Für die Figuren der Frauen, die Parsifal umschmeicheln, hatte Wagner eine ganz eigene Vorstellung, sozusagen eine mehr vegetative als menschliche. Zu Cosima sagte er, „dass er die Frauen bei Klingsor als Baumpflanzen behandeln wird, die Melodie seines Chores habe ihm das eingegeben.“³⁵¹ Die Reihenfolge ist bemerkenswert: Aus einem Marschthema wird ein Opernchor, der wiederum das Erscheinungsbild der Sängerinnen formt. Die Sängerinnen sind aber eher Blumen als Frauen, und ganz konsequent ist ihr Gesang auch nicht vom semantischen Gehalt der Worte geprägt. Vielmehr setzt Wagner den zu singenden Text mit dem Ziel ein, die darstellerischen Potentiale zu motivieren:

„R. arbeitet weiter an seinem Text und sagt, er würde 18 Mädchen haben, nicht mehr. Niemand im Publikum würde den Text beachten, aber die Sängerinnen sängen doch anders, fühlten sich als Individuen, wenn sie auch im Chor nicht bloße, unsinnige Wiederholungen zu singen hätten, und das trüge zu der Gesamtwirkung [bei], wie z.B. bei dem Gesang der Walküren. - Ob er zufrieden sei, frug ich ihn gestern?
»Grenzenlos«, erwiderte er.“³⁵²

Offensichtlich hat der Komponist eine genaue Vorstellung, die ihn auf bühnenakustische Realisierungen bringt, die seinem Ideal möglichst nahe kommen. Dass die Lösung nicht leicht zu finden war – ob sie für die Zuhörer und Zuschauern als so ungewöhnlich erfahren wird, ist eine andere Frage – zeigt ein Ausspruch, den Cosima dokumentiert: „Gestern abend sagte er: Ich hatte mich gefreut auf meine Blumenmädchen, und nun ist das auch so schwer.“³⁵³ Doch das Ergebnis befriedigt ihn offensichtlich: „Ich studiere die Blumenmädchen-Szene, die herrliche, unvergleichliche, von welcher R. mir sagt: 'Ja, ich bin auf sie etwas stolz.“³⁵⁴ Und die Lust an seiner Schöpfung hält lange an, so dass man den Eindruck hat, wenige seiner Bühnenrealisierungen lägen ihm derart am Herzen wie diese, die zwar nicht – oder nur äußerlich – in den Kanon klassischer Bühnenmusiktraditionen passt, aber in ihrer Eigenwilligkeit die Vielfalt bühnenakustischer Strategien Wagners bezeugt.

„R. sagt dabei, er habe Sehnsucht nach den Blumenmädchen, er habe ihnen nicht genügend seine Freude an ihnen zeigen können, wenn er auch bei jeder Aufführung laut sein Bravo über das ganze Publikum hinweg zugerufen hat.“³⁵⁵

³⁵⁰ WWV, S. 550

³⁵¹ Cosima-Tagebücher, 12.2.1877

³⁵² Cosima-Tagebücher 2, S. 70

³⁵³ Cosima-Tagebücher 2, S. 67

³⁵⁴ Cosima-Tagebücher 2, S. 89

³⁵⁵ Cosima-Tagebücher 2, S. 999

Neben den nun aufgezählten vokalen Skizzen – ob sie die ersten waren, ist nicht in jedem Einzelfall mit letzter Sicherheit nachzuweisen – sind auch auffallend viele instrumentale Bühnenmusiken schon vor dem ersten Gesamtentwurf entstanden. So ist die banda-Musik im *Rienzi*, die im Eingangskapitel ausführlich analysiert wurde, auch in ihrem instrumentalen Anteil sehr bald entstanden, vor allem auch das mottoartige Motiv „Santo spirito, cavaliere“. Auch für den *Tristan*, wo Jagdhörner den zweiten und die traurige Weise den dritten Akt auf der Bühne eröffnen, ist davon auszugehen, dass diese Stücke in frühen Skizzen entstanden sind. Indiz dafür ist schon die Tatsache, dass sie – wie Ulrich Bartels nachweist³⁵⁶ – in den kontinuierlichen Kompositionsentwürfen bereits voll ausgeführt vorzufinden sind. Ein weiteres Beispiel findet sich in Wagners letztem Werk.

Morgenweckruf im „Parsifal“

Die Melodielinie der Blechbläser auf der Bühne zu Beginn des ersten Parsifalaufzuges sind ähnlich früh entstanden wie die „Blumenmädchen“. Das ist, zwar indirekt, aber stringent aus den Cosima-Tagebüchern zu erschließen, wo unter dem 11. August 1877 zu lesen ist: „Heute nun ist die Hauptstelle `Nehmet hin mein Blut um unsrer Liebe willen, nehmet hin meinen Leib und gedenket mein´ ewiglich` gänzlich da.“ Nun ist die Notenskizze, die diesem Ausspruch zuzuordnen ist, erhalten³⁵⁷, zeigt aber (so wie die Formulierung der Worte) eine andere Gestalt als im Werk selbst, so wie überhaupt bei den Skizzen zu Parsifal auffällt, dass sie „oft beträchtlich“ von der Endfassung abweichen.³⁵⁸

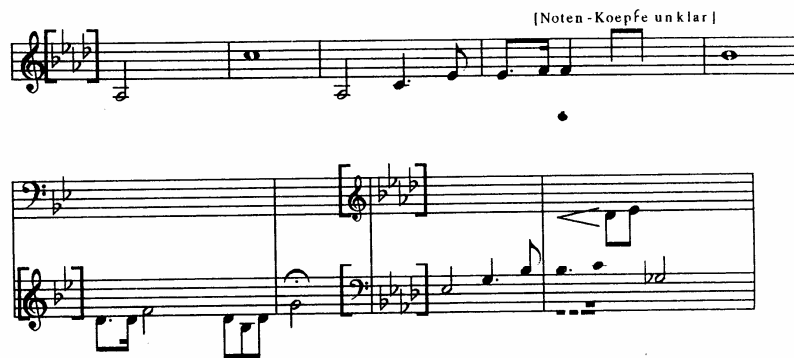


³⁵⁶ Studien zu Wagners *Tristan und Isolde* anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes Teil I, Köln 1995, S. 20

³⁵⁷ In der Klassifizierung des WWV handelt es sich um das Blatt „MUSIK I e Blatt 14 verso“. S. WWV 551

³⁵⁸ Vgl. William Kinderman, Die Entstehung der „Parsifal“-Musik, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang LII, Heft I 1995, S. 69

Außerdem liegt eine weitere Skizze vor – entstanden in einer schlaflosen Nacht vom 4. auf den 5. August 1877 –, die das Dreiklangsthema wohl zum ersten Mal fixiert und zwar in einer rhythmisch und metrisch deutlich einfacheren Gestalt als in der Partitur. In der Partitur wird sie nicht nur bei den Einsetzungsworten, sondern auch zu Beginn des Vorspiels des ersten Aktes verwendet.



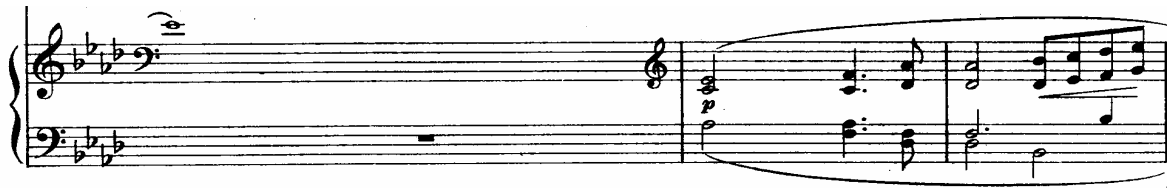
Hervorzuheben ist vor allem, dass der durch Synkopen erreichte „schwebende“ Gestus der Endfassung durch Besetzung der schweren metrischen Zeiten zumindest im ersten Takt (der zweite ist nicht deutlich notiert) noch gar nicht vorhanden ist. In der Endfassung hat das Thema folgende Gestalt³⁵⁹:



Diese Entwicklung – von einer umrisshaften und simplifizierten Skizze zu einer elaborierten und komplizierteren Endfassung – scheint der übliche Weg im Kompositionsprozess zu sein und ist es auch. Erwähnung muss er in unserem Zusammenhang finden, weil, was noch nirgends ausdrücklich konstatiert wurde, auch in der endgültigen Partitur die metrisch einfachere erste Fassung konserviert wurde. Das geschah nicht irgendwo, sondern an einer Stelle, die doppelt exponiert ist: Durch ihre Stellung zu Beginn des ersten Aufzuges und durch ihren akustischen Platz auf der Bühne. Dort blasen die Posaunen nämlich die Anfangstöne des „Abendmahlsmotivs“ als „Morgenweckruf“ mit „korrekten“ Betonungen im ersten Takt. Das dient nicht gerade einer besonders deutlichen Darstellung der verschiedenen Motive, wie sie den *Parsifal* musikalisch tragen, denn es bringt dieses (sogenannte

³⁵⁹ Notenbeispiele nach dem Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1910

„Liebesmahl“-) Motiv in die metrische Nähe des „Gral“-Motives (mit dem „Dresdner Amen“), das nach dem drei Takte lange gehaltenenen Ton Es auch tatsächlich erklingt:



Wollte Wagner mit Bedacht durch den Rückgriff auf die metrische Urgestalt des Liebesmahlmotives diese Verwandtschaft darstellen? Eine später verworfene Skizze zeigt, wie nahe diese beiden Motive einander hätten kommen können – der Kopf des ersten Motives (in der ersten metrischen Fassung) kombiniert mit der Kadenz des zweiten (und ihrem Quartengang):



Die Übertragung dieser Skizze (MS III m 4(3) 15v, System 4) stammt von William Kinderman, der (ohne den Mischcharakter der Zeile zu erwähnen) annimmt, „zweifellos“ eine nicht ausgeführte Fassung der ersten, später nach Fes-Dur gerückten Bühnenmusiktakte vor sich zu haben. Als Indiz nennt er vor allem die Bezeichnung „Pos.“, doch auch der direkt sich anschließende Gesang Gurnemanz' im Es-Dur-Dreiklang würde es plausibel machen. Die tatsächliche Lösung Wagners weicht allerdings, wie auch Kinderman einräumt, davon „erheblich ab“³⁶⁰. Letztlich ist nicht zu klären, für welche Stelle diese Zeile vorgesehen war: Wagner entschied sich jedenfalls dafür, diese Kombination der Themen und damit ein zu enges Zusammengehen beider zu unterlassen. Genauso entschied er sich aber auch dafür, in den ersten Klängen nach der Vorhangöffnung seine erste musikalische Notiz, die er zu *Parsifal* machte (wie erwähnt, waren die „Blumenmädchen“ ja eigentlich „für Amerika“ gedacht), in ihrem rhythmischen Originalkopf einzusetzen. Warum ist die Stelle aber in Fes-Dur ausgeführt? Kinderman spricht von einem „Trugschluß“, der auf die langgezogene Dominante Es⁷ des Vorspiels folgt. Plausibler aber, als den Zusammenhang funktionsharmonisch zu deuten, scheint die Annahme einer einfachen Rückung um einen Halbton. Denn vorher und nachher herrscht der Es-Dur-Dreiklang in Orchester und in der

³⁶⁰ Ebd. S. 94f.

Singstimme Gurnemanz'; dieser Gesang erinnert durch Einfügung einer „phrygischen“ Sekunde Fes-Es an die eingeschobene Fes-Dur-Episode der Bühnenbläser.

Funktionsharmonisch „nötig“ oder auch nur konsequent fortgesetzt ist die klangliche Ausweitung von Es auf Fes jedenfalls nicht. Sie provoziert vielmehr die Frage nach dem „Warum“.

Sollte man, wie die Regieanweisung nahe legt, annehmen, dass in den Bühnenmusiken dieser Partiturseiten der „feierliche Morgenruf der Posaunen“ zu vernehmen sei, müsste man sich ohnehin fragen, warum sie zuerst in Fes, und kurz darauf in Es bzw. As zu hören sind. Fernab von jeder Alltags-Realistik ist also eher davon auszugehen, dass die Theaterinstrumente eingesetzt werden, um mithilfe einer „Zurechtbiegung“ der Wirklichkeit eine Illusion zu ermöglichen. Ein solches Verfahren hat der Regisseur Wagner z.B. beim *Tannhäuser* angewendet: Um die Länge des Pilgerzuges und die Tiefe des Wartburgtales darzustellen, hat er an dessen Ende, und hinter manchen Biegungen einfache kleinere Menschen und Kinder laufen lassen. Von der Perspektive der Zuschauer aus hatte man den Eindruck einer in den Horizont, weit hinter die Theatermauern führenden Prozession. Wenn man unterstellt, zu Beginn des ersten Aufzuges des *Parsifal* hätte Wagner das Erwachen von Gurnemanz und Knappen akustisch darstellen wollen, könnte man *rückwirkend vom Erwachen aus* das Vorspiel als Traum dieser Darsteller von einer heilen Gralswelt interpretieren. Die minimale Rückung nach Fes wäre so eine avancierte Umsetzung des Dämmerzustandes (die Wichtigkeit dieses Vor-wach-Zustandes im Wagnerschen Denken ist offenbar³⁶¹), vielleicht auch nur die halbawache Vorahnung des Gurnemanz-Rufes; der eigentliche Weckruf begänne dann nicht vor dem „Gralsmotiv“. Auf das „Gralsmotiv“ reagiert der Alte dann auch erst mit den Worten: „Hört ihr den Ruf?“

Die Schlüssigkeit dieses Verfahrens lädt ein, das Konzept des Traum-Wachens auf eine abstraktere Ebene zu ziehen, nämlich auf den Entstehungsprozess des Werkes. Im Fortlauf der Arbeit des Komponisten stünde dann die erste Bühnenmusik als eine Reminiszenz an das frühe, skizzierende Stadium des Schaffensprozesses. Dort ging die musikalische Umsetzung der Textvorlage aus schattenhaften Umrissen in die konkrete Form der Notenzeilen vorstatten. Das erklärt vor allem, dass hier, und nur hier, die erste Skizze des „Liebesmahlmotives“ mit ihrer einfachen Metrik in ihrem wesentlichen Teil konserviert wurde.

Dass sich an solche wenigen Takte eine so umfangreiche Interpretation anschließen kann, mag verwundern. Es sprechen aber einige Indizien dafür, dass man die ungewöhnliche Gestalt

³⁶¹ Vgl. z.B. die Rezeption Schopenhauerscher Somnambulen-Theorien in der Schrift „Beethoven“ von 1870.

dieser Passage nicht nur als mehr oder minder zufällige Lösung eines dramaturgischen Problems sehen kann. Einem Zufall widerspricht ja schon der Tonartwechsel und die Tatsache, dass *diese* Gestalt des Liebesmahlmotives hier erscheint. Es ist auch schlechthin die Vorstellung undenkbar, Wagner hätte, nach aller theoretischen Reflexion und mit einer exzeptionellen dichterischen und kompositorischen Erfahrung an Opernkonzeptionen, für diese überaus exponierte Stelle seines „Bühnenweihfestspieles“ etwas anderes als die größte Sorgfalt und genaueste Abwägung jeder Einzelnote angewendet. So ist denn auch, wie sonst nur sehr selten, die Arbeit an diesem Abschnitt dokumentiert. Am 23. November 1880 schreibt Cosima in ihr Tagebuch:

„R. begibt sich an seine Partitur, ist aber unzufrieden. Er geht etwas aus und setzt sich wieder an die Arbeit. Die Blech-Musik auf der Bühne ist ihm nicht recht, er sucht und freut sich, wie er meint, gefunden zu haben.“³⁶²

Das Beispiel des *Parsifal* macht deutlich, dass die Tatsache der frühen Skizzierung von Bühnenmusiken nicht immer bedeuten muss, dass sie nicht mehr verändert werden (wie es für den *Tristan* festgestellt wurde); in diesem Fall fand die „Blech-Musik auf der Bühne“ ihre endgültige Gestalt sogar erst nach den Gesamtentwürfen, bei der Arbeit an der Partitur. Außerdem steht diese Stelle noch einmal stellvertretend für den, z.B. schon anlässlich des „Santo Spirito“ im *Rienzi* oder des Marsches im *Tannhäuser* genannten Umstand, dass in Wagners Konzeption gerade in der frühen Phase der Skizzierung von einem Doppelcharakter des Vokalen und Instrumentalen gesprochen werden kann. Auf der einen Seite zeigt die Quellenlage an, dass die ersten Notizen praktisch immer gesungene Partien enthalten, und zwar zumeist chorische. Auf der anderen Seite ist es Wagner immer wieder wichtig zu betonen, dass er die „Musik“ „zuerst gehabt“ hätte, auch wenn sie eben für einen vokalen (im Sinne eines von den Worten her bestimmten) Einsatz vorgesehen ist. Das – und die ernsthafte Haltung Richards sowie die große emotionale Anteilnahme Cosimas angesichts der „endlichen Mitteilung“ – dokumentiert wiederum das Tagebuch:

„Viele herzliche Ergießungen und endlich die Mitteilung von: »Nehmt hin mein Blut« - - - R. sagt mir, er habe es aufgeschrieben noch kurz vor meiner Rückkehr, mit Hut und Rock an, wie er mich eben abholen wollte. Nun habe er den Text dazu umzumodeln gehabt; diese Abendmahl- Scene würde die Hauptszene sein, der Kern des Ganzen; bei dem Meistersinger-Preislied habe er auch die Melodie zuerst gehabt, und er habe den Text darauf umgeformt. Gestern sagte er schon, man müsse sich hüten, einer Melodie zuliebe den Text verlängern zu müssen - heute nun ist die Hauptstelle »Nehmet hin mein Blut um unsrer Liebe willen, nehmet hin meinen Leib und gedenket mein' ewiglich« gänzlich da, in ihrer Milde, in ihrem Schmerz, in ihrer

³⁶² Cosima-Tagebücher 2, S. 624

Einfalt und Hoheit. »Die Schmerzen Amfortas' sind darin enthalten«, sagt mir R. - -
Mich überwältigt der Eindruck, und ich bin unfähig zu irgend einer Beschäftigung.«³⁶³

Eine Lösung der Frage, ob erst der Text oder erst die „Musik“ zu konzipieren sei (dabei handelt es sich sozusagen um ein Herunterbrechen des alten Themas vom Primat von Ton oder Wort – *prima la musica?* – auf die Ebene des schöpferischen „Inputs“), liegt traditionell in der Überzeugung, dass musische und semantische Äußerungen des Menschen nicht gegeneinander auszuspielen sind, sondern nur als komplementäre Elemente eines zu erzielenden ganzheitlichen Ausdrucks auf der Bühne ihren Sinn erfüllen. Bekanntermaßen beantwortet Richard Wagner die Frage, welcher Seite nun trotzdem ein Initialrecht zuzuordnen sei, in verschiedenen Schaffensperioden (und damit in verschiedenen Schriften wie *Oper und Drama* und *Beethoven*) durchaus unterschiedlich. Der dargestellte Befund der Skizzen zeigt in dieser Frage, dass in den Bühnenmusiken – vor allem in den früh skizzierten – ein letztendlich nicht weiter teilbarer „Ausdrucks-Nukleus“ notiert ist, der den Doppelcharakter von Wort und Musik geradezu als Charakteristikum an sich trägt. Um beim letztgenannten Beispiel zu bleiben, ist also das, was später „Liebesmahlmotiv“ genannt wurde, sehr wohl im Zusammenhang mit einer Vertonung der Worte „Nehmt hin den Leib“ zuerst aufs Papier gekommen – „mit Hut und Rock“, wie es heißt.

Damit ist es, von einem dramenpoetischen Standpunkt gesehen, gleichzeitig ein Stück Schauspielmusik – hier, wie so oft, als Chor gedacht. Doch Wagner wird nicht müde, für seine Schaffensweise den Primat der Musik ebenso hochzuhalten: Die Blumenmädchen erinnern ihn an die Zeit, wo er für die Prügelszene der Meistersinger „Text machte“; auch für das erste *Lohengrin*-finale hätte er erst die Musik gehabt, und dann den Text der Chöre ausgearbeitet.³⁶⁴ Und tatsächlich ändert er ja auch die paraphrasierten Einsetzungsworte („Nun habe er den Text dazu umzumodeln gehabt“) entsprechend der Melodielinie, die doch eigentlich aus diesen Worten entstanden ist. Das so entstandene Endprodukt eröffnet als instrumentales Vorspiel das Gesamtwerk, freilich auch ohne Worte in dem vollen und exakten semantischen Sinn, wie z.B. aus der programmatischen Erläuterung für Ludwig II. („Liebe - Glaube -: Hoffen?“³⁶⁵) klar wird. Auf der Bühne tritt es in seiner ersten, der „Hut und Rock“-Fassung auf. Seine ursprüngliche Bestimmung – als quasi gehobene und kollektive Sprechstimme im Sinne einer chorischen Schauspielmusik die Konsekrationsworte zu vergegenwärtigen – erfüllt das Motiv schließlich gegen Ende des ersten Aktes. Damit liegt ein

³⁶³ Cosima-Tagebücher 1, S. 1065

³⁶⁴ Cosima-Tagebücher 2, S. 70

³⁶⁵ König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden herausgegeben vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel, 5 Bände, Karlsruhe: G. Braun, 1936 (hier abgekürzt: BW-Ludwig II), Bd. 3, S. 186

„Ausdrucks nukleus“ vor, dessen Wort- und Ton-Anteil in den Stadien Inspiration, Komposition und Aufführung nicht dividierbar ist. Im Beispiel des *Parsifal* ist es, gerade durch die Cosima-Tagebücher, besonders gut dokumentiert. Ähnliches – ein Doppelcharakter von Text und Musik in nicht reduzierbarer Dichte in schauspielmusikalischer Absicht und Erscheinung – lässt sich aber auch vom *Rienzi* („Santo Spirito“, vgl. banda-Kapitel), vom Pilgerchor im *Tannhäuser* oder vom Beginn der Senta-Ballade im *Holländer* („Jo-ho-hoe“, vgl. Beginn der Ouvertüre, in beiden die „Geisterquinten“ bewahrt) sagen.

Damit ist ein häufig wiederkehrendes Merkmal der Bühnenmusiken Wagners benannt, das einerseits die Verwandtschaft zum Sprechdrama unterstreicht und andererseits einen eigentümlichen Zug von Wagners Schaffen illustriert. Zugleich konnte gezeigt werden, dass Bühnenmusik als eine Art „Erste Musik“ nicht nur Spuren des – mehr oder weniger von Wagner mythologisierten – Inspirationsmoments bis ins letzte Stadium konservieren kann, sondern in ihnen ebenso Spuren von „Ureinfällen“ zu finden sind, die nicht auf Wagners Lebenserfahrungen direkt Bezug nehmen.

Das gilt auch für den *Lohengrin*, wie abschließend knapp dargestellt werden soll. Es wird gemeinhin angenommen, dass eine Ariosomelodie als erste Skizze anzusehen ist. Sie findet sich am Rand einer Seite des Prosaentwurfes und enthält diese Tonfolge:



Zu Recht kann sie dem „Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“ zugeordnet werden. Doch ist die Nähe zu den ebenfalls sehr früh nachweisbaren Motiven des „Gralsmotivs“ und zum „Brautmarsch“ – die bühnenmusikalisch eingesetzt werden – nicht von der Hand zu weisen, ja sie ist eben *in dieser frühen Skizzierung* besonders deutlich, zeigt sie doch die exponierte Stellung, die der Quarte und der punktierten repetierten Note in allen drei Motiven zukommt. Mit einer Umkehrung und der Auslassung einer ganzen Note gelangt man zum Gralsmotiv:



Aber auch der „Brautmarsch“, der gar einen zweifachen Quartsprung ausweist (dieser ist sehr selten, verbindet die Stelle aber mit jener aus *Tannhäuser*, in der Elisabeth betet: „Ich fleh für ihn“) zeigt den engen Zusammenhang der drei früh skizzierten Motive (alle hier nach E-Dur transponiert).



Zum „Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“ ist der Weg von der Skizze (wenn man von der Tonart und vom Zeilenumfang einmal absieht), eigentlich genauso weit wie zu Gralsmotiv und Brautmarsch: Für das Arioso hat sich nicht nur die Bassführung verändert, auch die Oberstimme ist in den ersten Takten anders geführt. Erst in den beiden letzten Takten wird die charakteristische Sexte e'-cis'' formuliert. Dagegen scheinen die ersten vier Takte, zumindest in der Oberstimme dem Gralsmotiv näher zu stehen. Zwar sind genaue Herkunftslinien hier nicht zu ziehen, aber es bleibt festzuhalten, dass auch beim *Lohengrin* in den allerersten Skizzen wichtige bühnenmusikalische Momente aufgezeichnet sind, denn nicht nur der Brautmarsch, auch das Gralsmotiv erscheint ja – eigenartiger Weise – auf der Bühne.

Außerdem findet sich mit der ersten Lohengrinskizze ein Beispiel, wie Musik aus dem Orchestergraben und auf der Bühne motivisch miteinander verbunden sein kann. Dieser musikalische Zusammenhang führt bereits in die nächste Phase des Entstehungsprozesses: die des kontinuierlichen Arbeitens an der Kompositionsskizze. Verbunden ist damit die Beobachtung, dass und auf welche Weise Musik auf dem Theater ein Ausgangspunkt dafür ist.

4. „Startpunkt“ – Wie ausgehend von Bühnenmusik komponiert wird

Dazu ist an das genannte Beispiel aus *Parsifal* anzuknüpfen, das am Beginn des ersten Aktes steht. Laut Cosimas Tagebuch handelt es sich bei dem „in Hut und Rock“ festgehaltenen und in Fes-Dur erklingenden Motiv um den „Kern des Ganzen“. Zwar bezieht Wagner das Wort vom „Kern des Ganzen“ zunächst auf die Abendmahlsszene. Doch da die Tonfolge ja dort gar nicht in der skizzierten rhythmischen Weise erklingt, ist das Wort plausiblerweise auch auf das Motiv selbst zu beziehen - die gegenseitige Stellvertretung von Text und Musik macht den Austausch möglich. Präziser könnte man Wagners Begriff vom „Kern des Ganzen“ vielleicht so fassen: „Die Idee des Liebesmahles, wie sie im Text der paraphrasierten Einsetzungsworte und im Liebesmahlmotiv – beide haben verschiedene Gestaltungsstadien – Darstellungsgegenstand wird, ist der Kern des Ganzen.“ Das meint wohl auch der Begriff der

Abendmahl-Szene, die im Original verwendet ist – „Szene“ als Verbindung von Text, Musik und Gebärde.

Nun ist der Kopf dieses Themas ein denkbar einfacher: Der Dur-Dreiklang wird in seiner Grundstellung nach oben gebrochen. Der Rhythmus in der Skizze ist ebenfalls sehr einfach: Einer halben Note folgt eine punktierte Viertel und zwei Achtel, die zweite punktiert³⁶⁶:



Die Überbindung dieser zwei letzten Noten stellt eine erste Verschleierung des Themas in der erwähnten ersten Bühnenmusik dar, die ansonsten die Skizze am weitaus reinsten bewahrt:



Kann ein simpler Dreiklang in so einfachem Rhythmus zum „Kern“ einer ganzen Oper werden? Man sollte annehmen, dass die Elementarität dieser Gestalt so ubiquitär anzutreffen ist, dass sie dadurch an Aussagekraft ganz erheblich einbüßt. Doch wider Erwarten ist dem nicht so: die Stellen, an denen der Dreiklang, in Grundstellung nach oben gebrochen, in metrisch einfachster Weise ab der ersten Taktzählzeit erklingt (also so wie in der ersten Bühnenmusik), sind in allen drei Akten an einer Hand abzuzählen.

Zwar sind unterschiedlichst eingesetzte Dreiklangsumkehrungen und –brechnungen überall aufzufinden, eine kleine Auswahl aus dem ersten Akt lautet: T. 160 (Gurnemanz) – T. 27 (Kundry) – T. 376 (Flöte) – T. 1198 (Horn). Der Dreiklang ist also ein hauptsächliches Gestaltungsmittel. Doch so eindeutig das konstatiert werden kann, so auffällig ist daneben, dass Wagner die wohl einfachste Form (die nun schon zweimal beschriebene der ersten Bühnenmusik) sehr selten einsetzt; vor allem die Vermeidung des *volltaktigen* Einsatzes, die den Charakter wesentlich bestimmt, ist häufig anzutreffen. So findet sich die erwähnte Figur für die Singstimmen nur zweimal (1. Akt, T. 1528; Ritter: „Nehmet vom Brot“, T. 1544: „Nehmet vom Wein“). In den Instrumenten bleibt der Einsatz tatsächlich aufgespart bis zur entscheidenden Wende im dritten Akt, in der Parsifal befiehlt: „Enthüllet den Gral, öffnet den

³⁶⁶ Nach: William Kinderman, Die Entstehung der „Parsifal“-Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang LII, Heft II 1995, S. 87. Notenköpfe teilweise unklar. Notenbeispiele in diesem Kapitel z.T. nach C-Dur transponiert.

Schrein!“ Nur hier, und hier ziemlich versteckt, erklingt der Dreiklang in Grundform in geradem Metrum in der dritten Posaune, gefolgt in Vierteln von der ersten Trompete³⁶⁷:

An dieser wichtigen dramaturgischen Stelle mag man nicht recht an einen einfach figurierten As-Dur-Dreiklang denken, wenn man sieht, wie Wagner den volltaktigen Grunddreiklang sonst peinlich vermeidet. Warum sollte an dem bedeutenden Wendepunkt, bei dem der Gralsschrein eröffnet wird, das Konventionellste stehen? Plausibler scheint ein gezielter Einsatz dieses „Urmotives“, das das Trompetenmotiv aufnimmt, welches die erste Szene eröffnet und ohne jede metrische Verschleierung fortsetzt. Damit ist – wie bei jeder Beobachtung, die weit auseinanderliegende Teile zueinander in Beziehung setzt – selbstverständlich nicht gesagt, dass Wagner die Planung vom ersten Kompositionstag an bewusst darauf hin angelegt hat. Dass dem Hörer sich der Zusammenhang erschliesse, kann man ohnehin nur annehmen, wenn man die Kraft seiner intuitiven Versenkung sehr hoch ansetzte. Aber hätte sich Wagner nicht solche Rezipienten gewünscht? Im mindesten Fall

³⁶⁷ Notenbeispiel nach der Eulenburg-Taschenpartitur, Leipzig o.J.

jedoch kann der erstaunliche Befund auch von diesem Blickwinkel her beweisen: Die erste Bühnenmusik steht in ihrer Gestalt solitär.

Umso auffälliger ist vor diesem Hintergrund, dass eine recht nahe Ableitung der Bühnenmusik in ihrer allernächsten Nähe eingesetzt ist. Neben den beiden genannten Passagen der Ritter ist es deren nächste Ableitung: Die ersten gesungenen Töne des Werkes formulieren den Dreiklang ähnlich simpel wie die Linie zwei Takte vorher. Es handelt sich um Gurnemanz' fast gerufene Worte „He! Ho! Waldhüter ihr“; um einen halben Takt verschoben, setzt das Motiv wieder auf einer relativ betonten Zählzeit ein³⁶⁸:

GURNEMANZ (*erwachend und die Knaben rüttelnd.*)

Das vorige Zeitmass: langsam. He! Ho! Wald-hüter ihr, Schlaf-hüter mit-
(Bläser auf der Bühne.)

sam-men, so wacht doch mindest am Mor-gen. *(Die beiden Knappen springen auf)*

Auch hier lässt die Seltenheit des so geformten Dreiklangs³⁶⁹ kaum an einen Zufall denken, es liegt vielmehr auf der Hand, wie die Bühnenmusik die folgende Gesangslinie offensichtlich beeinflusst hat. Diese formuliert nämlich nicht nur das Dreiklangsmotiv in großer Ähnlichkeit, sondern knüpft auch – in dem es den Dominantseptakkord über dem Es bildet – an die Tonart des Vorspiels, As-Dur, an. Der Klang der Bläser auf der Bühne wirkt so noch deutlicher wie eine die tonartliche Festigkeit verschleiernde Rückung, fast so, als würde sie im Traum gehört. Und auch auf diese klangliche Schattierung nimmt die Melodielinie von Gurnemanz Bezug, indem sie die Intervallfolge der kleinen Sekunde (fes-es) einfügt und

³⁶⁸ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1908

³⁶⁹ Der Vollständigkeit halber sei auch ein ähnlicher Einsatz der Mollvariante im dritten Akt genannt.

Haupt der Freund! *(Gurnemanz schöpft hierbei mit der Hand aus dem Quell und besprengt Parsifal's Haupt.)*

GURNEM.

Ge - seg - - - net sei, du Rei-ner durch das

diesen charakteristischen Schritt wiederum der Halbtraum-Halbwach-Sphäre der „Schlafhüter mitsammen“ zuweist.

Gleich nach Gurnemanz' Aufruf ertönt die zweite Musik auf dem Theater. Es wurde bereits weiter oben die Vermutung ausgesprochen, dass es sich eigentlich erst bei dieser Musik um den Gebetsruf handelt:



Der nahe Zusammenhang von Grals- und Liebesmahlmotiv, deren sukzessive Verbindung Wagner wohl angedacht, aber nicht verwirklicht hat, wurde ebenfalls bereits erwähnt.

Bei der Frage, wie die erste Bühnenmusik weitere kompositorische Vorgänge beeinflusst hat, ist einer simultanen Entsprechung zu gedenken: Die dritte Posaune kehrt den Dreiklang um, die folgende Sext ist ebenso nach unten gebrochen. Dabei ist der Rhythmus genau dem aus der ersten Skizze (dessen Achtel über die Taktgrenze schon in der Form der eröffnenden Bühnenmusik übergebunden war):

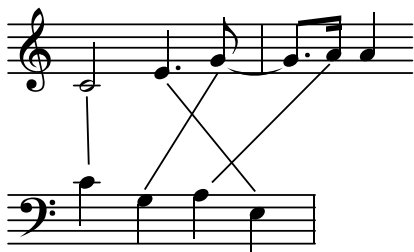


Die gleichzeitige Übereinstimmung des melodischen und rhythmischen Phänomens spricht dafür, dass es sich nicht um eine beliebige Dreiklangsbrechung handelt, sondern dass sie mit Bedacht eingesetzt wurde. Doch nicht nur der musikalische Verlauf zu Beginn des Werkes, auch andere Motive, die im Verlauf des Stückes auftauchen, weisen einen Bezug zur ersten Bühnenmusik auf. Einer ähnlichen Umkehrung könnte nämlich auch eine Figur ihre Gestalt verdanken, die man – da sie anlässlich seines Trauerzuges gespielt wird – „Titurelmotiv“ nennen könnte („Hochgesegneter der Helden“):



Wenn die allererste Bühnentrompete also auch so gut wie nie wörtlich zitiert wird, kann man doch verfolgen, wie andere Motive von ihr und ihrer einfachsten Dreiklangsform den Ausgangspunkt genommen oder zumindest Material entlehnt haben. Als „Kern des Ganzen“, als Motiv und Ausdruck des „Liebesmahles“, vielleicht auch schlicht der „Liebe“, konnte es zweimal bei Gurnemanz (als „Weckruf“ in Dur und zu Parsifals Taufe in Moll)

wiederentdeckt werden; außerdem bei den Rittern (zum Abendmahl), bei Titirel (zum Trauerzug) und im Gralsmotiv selbst: also stets im alten, intakten Bezirk der Gralsburg, im Geltungsbereich des Heiligtums. Insofern könnte man vermuten, dass es auch beim Gang zur Burg erklingen und als akustische Hauptchiffre für das Sanktuarium von Liebe und Gral stehen könnte. Diese zweite große Musik auf dem Theater³⁷⁰ (nach dem eröffnenden „Morgengebet“) wird beherrscht durch die „Gralsglocken“, die ein Motiv erklingen lassen, das durch fortwährende Wiederholung ihre Botschaft in die „raumgewordene Zeit“ perenniert. Vor ihrem Eintritt erklingt noch zweimal auf der Bühne das „Liebesmahlmotiv“ in der Form, wie es auch den Akt eröffnet hat, die zweite Note allerdings unpunktiert. Die verschiedenen Tonarten kommen übrigens auch hier überhaupt nicht der Vorstellung eines Realitätszitates mit Naturinstrumenten entgegen. Einen vergleichsweise authentischen Alltagscharakter können allerdings – bei aller fast übernatürlichen Würde – die Glocken für sich in Anspruch nehmen. Die für Glockengeläute in aller Welt sehr geläufige Tonfolge e – g – a (das gregorianische „Te Deum“ klingt dabei an) wird durch ein C ergänzt. Auch das ist für ein realistisches Geläute nicht ausgeschlossen, ergibt damit aber eine frappante Verbindung zur ersten Musik auf dem Theater, von der es durch einfache Umstellungen abgeleitet werden kann:



Die Skizzen zu *Parsifal* und die Kommentierung der Kompositionsarbeit im Tagebuch Cosimas ergeben, zusammenfassend gesehen, aussagekräftiges Material für einen Einblick in motivische Zusammenhänge, die aus einer Bühnenmusik entwickelt werden können. Daneben ist es wiederum die Oper *Lohengrin*, die aufgrund ihres reich überlieferten Skizzenbestandes ein weiteres Beispiel für die Beobachtung liefert, wie Inzidenzmusik das kontinuierliche Arbeiten an der Komposition bestimmen kann.

³⁷⁰ Die für Wagner offensichtlich nicht einfache Arbeit an der Verwandlungsmusik, ihre Umarbeitung, v.a. aber die Rolle der Skizzen und der bühnenakustischen Mittel (Blechbläser und Glocken) ist ausführlich dargestellt bei William Kinderman, Die Entstehung der „Parsifal“-Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang LII, Heft II 1995, S. 159

Die Königsfanfare im „Lohengrin“

Dieses Skizzenmaterial zum *Lohengrin* gibt über die Vorgehensweise schon für sich viele Hinweise, entsprechend detailliert wurde die Entstehungsgeschichte auch schon mehrfach nachgezeichnet³⁷¹. Doch gerade für die den ersten Aufzug eröffnende Königsfanfare, ihre Entstehung und die daraus resultierenden Konsequenzen für die Komposition gibt die Skizze „Hs 120 W“ (so die Signatur des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth) interessante Einblicke. Das Wagner-Werk-Verzeichnis weist ihr als „MUSIK Ih“ einen Platz in die frühe Handschriftgruppe zu, die vor dem ersten Gesamtentwurf entstanden ist.³⁷² Der obere Teil der Vorderseite dieses Blattes ist hier in der diplomatischen Übertragung von Klaus Döge wiedergegeben³⁷³:

³⁷¹ Z.B. John Deathridge, Zur Kompositionsgeschichte des *Lohengrin*, in: Kongressbericht Bayreuth 1981, Kassel 1984, S. 420-424; Werner Breig, Neues zur Entstehungsgeschichte von Wagners „*Lohengrin*“: Das wiedergefundene Blatt 14 der Kompositionsskizze, in: *Die Musikforschung* 51 (1998), S. 273-301; Klaus Döge, Besonderheiten der Musikalisierung des Textes, in: Ders. (Hg.), „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“, Mainz 2002, S. 69-91.

³⁷² Vgl. WWV S. 323

³⁷³ Klaus Döge, „...wenn auch nur in sehr flüchtigen Umrissen...“ – Zur *Lohengrin*-Skizze „Hs 120W“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 144

Lohengrin

Sed *All^o vivace*

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

Ihr: Edel, M^o u. sei e von G^othart, h^ort an! Herrieh, der Deutseh^onk^onig Kom zu Ende um, so d^or Kl^oge zu er-
leben oder Streit^oen schlichten, h^ort, gehen zu r^ochten u. Recht zu sprechen, dem Recht geschickt! Willko man, willk^oren! Will-
kommen, k^ommt, will k^ommt - um zu Ende h^ort!

Trump *Orche*

Das Blatt könnte, wie schon Döge schreibt³⁷⁴, das erste Blatt der vollständigen Kompositionsskizze sein, denn es gibt „fein säuberlich“ Namen des Werkes, Schlüsselung und Szenennummer an und weist für alle Systeme Akkoladenklammerung auf, was bei Skizzenblättern sonst nicht der Fall ist. Doch Wagner fand an der Bühnenfanfare Missfallen. Die den Trompetenstößen vorgelagerte siebentaktige Einleitung hatte der Komponist bereits vorher notiert (Skizze WWV 75 MUSIK If, Blatt 1 recto). Die Fanfare selbst hat er offenbar erst im Kontinuum der oben abgebildeten Skizze eronnen, und als sie nach der (später ebenfalls textlich und melodisch völlig neukonzipierten) Rede des Heerrufers wiederholt wird, bricht der Gesamtentwurf ab.

Es ist anzunehmen, dass es die konkrete Gestalt der Bühnenmusik war, die Wagner unbefriedigt ließ, denn direkt im Anschluss skizziert er eine ganz neue Fanfare, die in der typischen Trompetentonart D-Dur steht und schon bis ins Detail der Vortragsbezeichnung

³⁷⁴ Ebd. S. 135

„<>“ hinein die Endfassung darstellt. Das Nebeneinander beider Fanfaren zeigt gleichzeitig ihren Unterschied deutlich: Die erste, in B-Dur stehende hat den Charakter einer typischen, landläufigen und insofern austauschbaren Fanfaren nach Allerweltsmanier. Klaus Döge hat in seinem Beitrag *Richard Wagner und Heinrich Marschner* das „Allerweltsmäßige“ dieser Fanfare durch einen Vergleich mit Bühnenmusiken von Heinrich Marschner (aus *Der Templer und die Jüdin, Adolph von Nassau*) anschaulich gezeigt³⁷⁵. Gegen einen solchen Gemeinplatz ist im Prinzip nichts einzuwenden, und offensichtlich war eine solche Schreibweise Wagner geläufig und wohl bis zum Punkt ihrer Wiederholung unbedenklich; für die kurze Einleitung bestand ja eine Vorskizze, für eine Fanfare dieser wenig konturierten Gestalt wäre das (sollte sie verloren sein) dagegen wenig wahrscheinlich. Doch nach der Passage des Heerrufers³⁷⁶ und der Antwort des Chores erschien ihm die Bühnenmusik dem Anschein nach zu wenig charakteristisch, denn genau dieser Punkt unterscheidet die B-Dur- von der D-Dur-Fanfare: Es ist mit der neuen Bühnenmusik ein Grad an Unverwechselbarkeit erreicht, der die Königsfanfare zu einem der wesentlichen Elemente in der Gesamtkomposition erheben kann. Mit ihr scheint ein Beispiel dafür verwirklicht zu sein, was Wagner in *Oper und Drama* „Säulen des dramatischen Gebäudes“ nennt:

„Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden nothwendig nur den wichtigsten Motiven des Drama's entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrückte, verstärkte Grundmotive der ebenso verstärkten und zusammengedrückten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Übersicht nothwendig bedingter geringerer Zahl verwendet.“³⁷⁷

Die Änderung der ersten Bühnenmusik des *Lohengrin* ist jedenfalls Anlass für eine Revision in jeder Beziehung; geändert werden:

- der Text von Heerrufer und Chor
- deren Motivik (diese Teile erhalten aber auch in der neuen Fassung keinen leitmotivischen Charakter)
- die Tonart der ganzen Szene (nachdem die Fanfare ein Ganzton tiefer gesetzt wurde)
- und die orchestrale Einleitung.

³⁷⁵ In: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Richard Wagner und seine „Lehrmeister“*, Mainz 1999

³⁷⁶ Diese nimmt freilich ebenso wie die spätere Fassung ihren melodischen Ausgangspunkt von der Trompetenmelodik, wie anlässlich der Frage nach der Berechtigung der Musik in der Oper weiter oben festgestellt wurde.

³⁷⁷ Wagner-SuD Bd. 4, S. 201

Außerdem entschließt sich Wagner offensichtlich dazu, neben den bereits notierten Motiven zu „Fühl ich so süß zu dir mein Herz entbrennen“ u.a. wesentlich mehr Details³⁷⁸ zu skizzieren, bevor er sich erneut an einen Gesamtentwurf machte.

Warum wurde die siebentaktige Orchestereinleitung aber ebenfalls ganz neu konzipiert, war sie doch bis zur Stelle des Abbruchs des Gesamtentwurfes offenbar das Einzige, was vorher schon in Skizze vorhanden war? Hätte die neue Fanfare nicht an die alte Einleitung angefügt werden können, die noch dazu melodisch und rhythmisch reicher ist als die Akkordbrechungen der Endfassung? Eine musikalische Abhängigkeit der Fanfaren von ihren Einleitungen ist ja in keinem der möglichen Fälle erkennbar. Die Beobachtung, wie und an welchen Stellen der Komponist die Königsfanfare im weiteren Verlauf der Oper einsetzt, mag ihre Bedeutung und von daher ihre orchestrale Einführung verstehen helfen.

Die Bühnentrompeten sind im *Lohengrin* so zahlreich vertreten wie in sonst keiner Oper Wagners: Sie haben 29 Einsätze in den Stimmungen C, D, Es, E und F. Die Tonart C-Dur ist den Trompetern des Königs vorbehalten, die 14 mal blasen, davon elfmal in der Gestalt der „Königsfanfare“ (s. Skizze oben), gleichmäßig auf alle Akte verteilt. Allein diese numerische Tatsache zeigt schon, dass ihnen in der Tektonik der Oper die stützende und gliedernde Funktion von „Säulen“ zukommt³⁷⁹. Ihre emblematische Bezugnahme auf den König gibt ihnen diese stützende Funktion auch in einem dramatischen Sinn: Auf König Heinrich und seiner Macht ruht die Erwartung, dass alles, was in bewegter Zeit äußerlich (durch die Aufstände aus Osten) und im Inneren Brabants (durch unklare Machtverhältnisse nach dem Tod des Herzogs) aus den Fugen geraten will, zu seiner gottgegebenen Ordnung findet. Diese Aufgabe des Herrschers, der ansonsten ziemlich isoliert von den Haupt-Beziehungskonflikten des Dramas (Friedrich-Ortrud-Elsa-Lohengrin) steht, wird zugleich oder stellvertretend durch die stets stabile Form der Königsfanfare erfüllt.

Heinrich greift mit seiner von allen Seiten unbestrittenen Macht ein, um drohendes Chaos und Unrecht abzuwenden. Zunächst geht es um den ungeheuren Vorwurf des Brudermords, den der König mit einem durch die Fanfaren signalisierten Gottesurteil aus der Welt klären will. Brabant soll wieder seiner rechten Ordnung gewiss sein. Im zweiten Akt schlichtet das Auftreten des Königs den Machtkampf zwischen Elsa und Ortrud und stellt die rechte

³⁷⁸ Vgl. Faksimile und diplomatische Abschrift bei Klaus Döge, „...wenn auch nur in sehr flüchtigen Umrissen...“ – Zur *Lohengrin*-Skizze „Hs 120W“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 144ff.

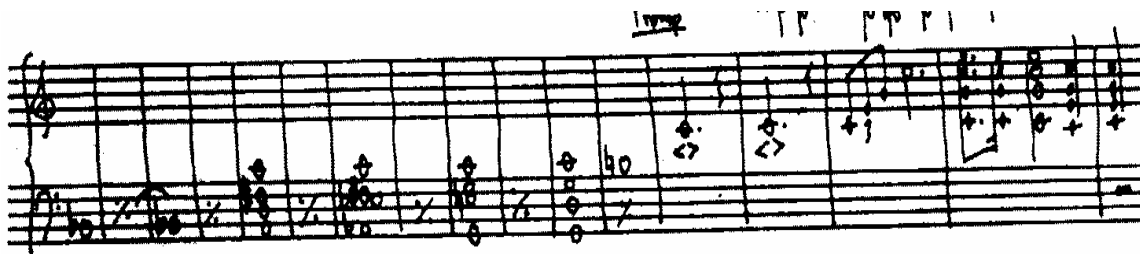
³⁷⁹ Die Exposition und die folgenden Auftritte folgen einem raffinierten dramaturgisch-musikalischen Konzept, das im Vortrag des Verfassers „Bühnenmusik und Musik auf der Bühne“ (maschinenschriftlich 2005) dargestellt ist. Dort sind auch die wesentlichen Einsatzorte der Königsfanfare in ihrer Bedeutung für den „Plot“ zusammengestellt.

Rangfolge wieder her. Im dritten Akt ruft die Fanfare die aufgebrachte Menge zur Aufmerksamkeit, schließlich ordnet ihre Autorität auch die tonartlich unterschiedenen Heere unter dem königlichen Banner.

Dieses Eingreifen korreliert jeweils mit einem harmonischen Gang, der das aufsteigende Chaos mit Dissonanzen vertont. Diese Dissonanz wird vom unisono-Beginn der Fanfaren aufgenommen und zum C-Dur-Dreiklang der unangefochtenen Autorität des Königs geklärt. Das geschieht auf jeweils anderem harmonischen Weg. So steht direkt vor Eintritt der Fanfare z.B. der verminderte Septakkord über verkürztem D (Bsp.1), oder derselbe Akkord mit tieferalterierter Quint (Bsp. 2), oder der verminderte Septakkord über verkürztem H (Bsp.3), oder der Septakkord über C (Bsp. 4), oder der Septakkord über D (Bsp. 5) u.a.



Nach diesen Akkorden folgt also jedes Mal die Königsfanfare. Dieses Auftreten der Bühnenmusik aus der Dissonanz heraus ist zusammenzuhalten mit dem neuen Vorspiel. Dort erklingen *nacheinander* die Akkorde, die als harmonische Stationen im Laufe der Oper genau wieder aufgenommen, und jede für sich gelöst werden. Nachfolgend Klaus Döges Umschrift³⁸⁰:



Möchte man diesen harmonischen Befund in Beziehung zur historischen Hintergrundsituation des *Lohengrin* setzen, könnte man sagen: Äußere und innere Umbrüche (Einfall aus Osten, Gottesgericht, Anmaßung Ortruds, Aufruhr der Bevölkerung) finden musikalischen Ausdruck in klanglichen Dissonanzen, die im Orchestergraben erklingen. Von den Inzidenz-Fanfaren als Ausdruck der Ordnungsmacht des Königs werden all diese Turbulenzen in strahlendes C-Dur verwandelt. Als historische Handlungsebene kann man diese politischen Vorgänge zum

³⁸⁰ Im Faksimile steht als erste Bassnote ein B allein; Döge ergänzt dieses in seiner Umschrift in einen B-Dur-Dreiklang („...wenn auch nur in sehr flüchtigen Umrissen...“ – Zur *Lohengrin*-Skizze „Hs 120W“, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 133). Es könnte sich auch um einen Septakkord über C handeln, wenn auch mehr für Döges Deutung spricht, vor allem, dass das B-Dur des Vorspiels als Ausgangspunkt gedacht sein wird. Zum Zusammenhang zwischen harmonischen Gang, Instrumentation und Trompetenemblematisierung vgl. Werner Breig, *Richard Wagner als Musiktheoretiker*, in: Dörte Schmidt und Joachim Kremer (Hg.), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext, Schliengen 2005*, S. 138ff.

großen Teil von der Ebene der Lohengrinfabel trennen. Ebenso kann man eine Teilung im musikalischen Parameter der Tonart vornehmen: C-Dur für die Macht des Königs, A-Dur für die Macht des Grals.

Schon insofern musste Wagner für die Königstrompeter eine andere Tonart finden als das ursprüngliche B-Dur, denn das war bis dato ja auch die Tonart des Gralsmotivs. Das zeigt die sehr frühe Skizze WWV 75 MUSIK If Blatt 2 recto in einer schon sehr genauen zehntaktigen Gestalt und damit auch die für das Vorspiel anzunehmende Tonart. Aber auch die zunächst überraschende Aufzeichnung des Gralsthemas in As-Dur zwischen der D-Dur- und der C-Dur Fassung der Fanfare könnte so erklärt werden. Wagners Einsicht, dass die königliche Bühnenmusik tonartlich und melodisch charakteristisch und eigenständig sein muss, ließ ihn offensichtlich einen Tonartenplan für die Gesamtoper entwickeln, für die unsere Skizze wichtige Stationen zeigt: Er bricht den B-Dur-Entwurf ab – erfindet die Fanfare ganz neu in D-Dur – überlegt eine Gegenüberstellung zur neuen Gralstonart As-Dur – entscheidet sich schließlich für C-Dur als Königstonart.

Dann braucht der Komponist aber auch nicht mehr die skizzierte Modulation von B-Dur über einen chromatischen Bassgang nach C-Dur, die vom Vorspiel zur Heerufer-Szene überleitete. Und tatsächlich kommt dieser Bassgang in der Endfassung der Partitur auch gar nicht mehr vor. Sehr wohl aber bilden die harmonischen Stationen dieser Modulation *im Einzelnen* die Anknüpfungspunkte für die Bühnenfanfaren im gesamten Verlauf der Oper, wie ein Vergleich der beiden letzten Notenbeispiele belegte. Damit ist die Formulierung der Königstrompeten – ohne dass andere Motive musikalisch auf sie Bezug nähmen – maßgeblich geworden für den gesamten Beginn der Oper.

5. Die Sonderrolle des *Ring des Nibelungen*

Die bisher gelieferten Beispiele stammen aus frühen, mittleren und späten Phasen des Schaffens Richard Wagners und stützen damit die Beobachtung der ersten Kapitel: Der Tatsache, dass Wagner in allen seinen Werken „Musik auf der Bühne“ verwendet, entspricht eine ebenso ungebrochene Bedeutung für den Kompositionsprozess in jedem Werk. Damit ist eine Konstante im Schaffen des Komponisten vorhanden, wie es sie angesichts seiner künstlerischen Entwicklung von den *Feen* bis zum *Parsifal* erstaunen mag. Freilich helfen Kompositionsskizzen und Bemerkungen in theoretischen Schriften und Tagebüchern bei manchen Opern zu noch genaueren Einblicken in die Rolle der Bühnenmusik als dies bei anderen Fällen möglich ist. Doch wäre allein damit nicht zu erklären, dass beim *Ring des*

Nibelungen die Dinge offensichtlich anders liegen. Zwar gibt es auch hier in jedem einzelnen der vier Teile bühnenakustische Elemente, aber sie sind weder so früh in den Skizzen zu finden noch scheinen sie erheblichen Einfluss auf den Kompositionsprozess zu haben. Einen ersten Hinweis für die Ursache dieses Umstandes gibt bereits die Entstehungsgeschichte der Textvorlage. Bekanntlich wurde der Entwurf von *Siegfrieds Tod* um immer weitere Teile in die „Vorgeschichte“ hinein erweitert. Handlungsstränge, die ansonsten nur in Bühnenerzählungen (der Nornen, der Walküren) hätten präsentiert werden können, konnten so vor Augen und Ohren der Zuschauer vergegenwärtigt werden. Der über weite Strecken epische Charakter des „Ringes“ blieb trotzdem zum großen Teil erhalten, denn es dominiert weniger die Entfaltung eines dramatischen Kerngedankens als vielmehr das erzählerische Nach- und Nebeneinander zwar aufeinander beziehbarer, aber durchaus unterscheidbarer Saga-Elemente. Die jahrelange Arbeit Wagners am Text führte darüber hinaus zu einem Wandel in der von ihm verfolgten inhaltlichen Tendenz, was besonders an den mehrmaligen Änderungen des Abschlusses der Tetralogie deutlich wird.³⁸¹ Der entsprechend hohe Anteil an Reflexion hat seine Auswirkung auf die Gestaltung des Opernganzen, wie denn auch für die Figuren bei aller Bemühung um Deutlichkeit der Zeichnung und Vergegenwärtigung ein gewisser abstrakter Zug zu konstatieren ist. Ein Inspirationsmythos, der die Opernvision in einen direkten personalen Bezug zu Wagners konkreter Erlebens-Umwelt stellt und in eine – wie oben gezeigt – bühnenakustische Chiffre übersetzt, wurde vom Komponisten daher gar nicht erst aufgezeichnet (oder zu konstruieren versucht). Dass für das Rheingoldvorspiel solch eine – freilich viel bezweifelte – Geschichte existiert (das „La-Spezia-Erlebnis“), stützt diese Behauptung viel mehr als sie sie in Frage stellt. Denn erstens wurde das Rheingold als letzter Teil der Textvorlage geschrieben, kann daher nicht den Ausgangspunkt für eine Gesamtvision gegeben haben. Und zweitens ist – dem entsprechend – die im Vorspiel beschriebene Sphäre der Rheintöchter vom Kern des Sujets, dem Tod des Helden Siegfried, auch inhaltlich weit entfernt.

Mit dem „wortgezeugten“ Ring sollten außerdem von der intendierten Vorgehensweise seines Schöpfers her bestimmte Vorgaben mustergültig erfüllt werden: die Vorgaben, die er unmittelbar vorher in seiner theoretischen Schrift *Oper und Drama* aufgestellt hatte. Die dort vertretene geschlechtsmetaphorische These, die Musik sei der gebärende Schoß, der das samenspendende Dichterwort erwarde, ist mitverantwortlich für einen gewissen „Theorie-Lastigkeit“ in der Ring-Konzeption. Die Bürden, die sich Wagner selbst auferlegte und die ihm in dem Werk mit seiner strengen Konzeption weniger Spielraum als sonst ließ, mögen

³⁸¹ Vgl. Carl Dahlhaus, Über den Schluss der Götterdämmerung, in: Ders. (Hg.), Richard Wagner – Werk und Wirkung, Regensburg 1971, S. 97ff.

ihn – neben der Vermutung, dass eine Aufführung unmöglich wäre – in der Mitte der *Siegfried*-Komposition zum Abbruch der Arbeit am *Ring* bewogen haben. Einer initialen Bühnenmusik, die in der Inspiration, in der Komposition und auf der Bühne alles in Gang setzt, gewährt diese Vorstellungswelt und der ihr entsprechenden Arbeitsweise jedenfalls keinen Platz.

Noch konkreter greift die große Zürcher Reformschrift³⁸² in diesen Zusammenhang durch das Verdikt ein, dass über den Chor gesprochen wird. Ganz folgerichtig zeigten die bisherigen Analysen dieser Arbeit, dass es gerade die schauspielmusikalisch gedachten Passagen waren, die, meist zwittrig als vokale Bühnen-Chorstücke und instrumentale Theatermusiken angelegt, Ausgangspunkt der Operngestaltung waren. Wo nun der Chor – obwohl er doch auch im Schauspiel seine Rechte hatte – von vorneherein nahezu völlig als Ausdrucksmittel ausfallen soll, ist es nicht verwunderlich, dass Wagners sonst immer zur Verfügung stehende Musik auf dem Theater ihre üblichen Aufgaben nicht übernehmen kann. Insofern ist es eher die Tatsache bemerkenswert, dass auch im *Ring*, und zwar in jedem seiner Teile, Bühnenmusik eine Rolle spielt (und zwar eine durchaus nicht nebensächliche), als dass sie es nicht in der sonst üblichen Weise tut – immerhin war Wagner bei der Verwendung der Formelemente des Chores, der Arie, des Ensemblestückes und natürlich des Ballettes im Unterschied zur Musik auf dem Theater sehr viel rigoroser.

Die Art des Einsatzes von szenischer Musik im *Ring* ist in gewisser Weise sehr konventionell. So ist innerhalb von zehn Takten im zweiten Akt (fünfte Szene) der *Walküre* dreimal Hundings Stierhorn „auf dem Theater“ zu hören. Das geschieht in bester „da-lontano“-Tradition, die das Herannahen Hundings imitiert: Die drei Einsätze sind „sehr fern“, dann „näher“ und schließlich „sehr nahe“ auszuführen. Und Siegmund antwortet ganz nach Theatermanier auf das Bühnenakustische Zeichen: „Der dort mich ruft, rüste sich nun.“ bzw. „Hieher, du frevelnder Freier.“ So konventionell dieser Einsatz ist, so karg sind seine musikalischen Mittel, nämlich lediglich Repetitionen auf einem Ton. Diese Zurücknahme aller melodischen Möglichkeiten ist auch bei den anderen Bühnenmusiken im *Ring* zu beobachten. So nähert sich die Szene in Nibelheim (*Das Rheingold*, Szene 2) während der 28 Takte der 18 Ambosse in ihrer radikal rhythmischen Rigorosität – freilich auf höchst originelle Weise - der Ebene des Geräusches. Diese Ebene des sprichwörtlichen „Theaterdonners“ ist denn auch das einzige weitere Einsatzfeld von Theatermusik im *Ring*, sei es mithilfe der Donnermaschine (zweimal in der 4. Szene des *Rheingolds*), sei es (im dritten Akt der *Walküre*) mit Speerstößen Wotans. Die bereits erwähnte Begleitung der

³⁸² Zur Rolle von „Oper und Drama“ für den „Ring“ siehe Reinhold Brinkmann, *Szenische Epik*, in: Carl Dahlhaus, *Wagner - Werk und Wirkung*, Regensburg 1971, S. 85ff.

Rheintöchter in *Rheingold*/Szene 4 durch Bühnenharfen ist auch unter diesem (wie unter dem dramaturgischen) Gesichtspunkt rätselhaft. Die Partituranzeige „in der Nähe der Rheintöchter“ lässt wohl tatsächlich nur den Schluss zu, dass Wagner sie als akustische Stütze einsetzt; es ist übrigens das einzige Mal, dass er ein Saiteninstrument auf der Bühne verwendet. Rein auf der rhythmisch organisierten Geräuschebene bleiben auch die Schmiedehämmer, mit denen Mime und Siegfried im ersten Akt des *Siegfried* arbeiten. Der Mangel an musikalisch motivierten Einsätzen lässt also der Musik auf dem Theater wenig Raum, und wenn, dann keinen melodischen.

Das ändert sich ganz plötzlich im zweiten *Siegfried*-Akt. Wagner geht ihn 1857 an, und zwar schon im engen Miteinander mit dem *Tristan*, wie u.a. der Eintrag zu Beginn dieses Aktes im zweiten Gesamtentwurf zeigt: „18. Juni 1857 (Tristan bereits beschlossen)“³⁸³. Das Interesse am Tristanstoff schiebt sich für ihn immer weiter in den Vordergrund, und offensichtlich wollte der Komponist in der Mitte der zweiten Szene des zweiten Aufzuges den *Siegfried* ganz abbrechen, denn er schreibt am 27. Juni 1857 nach der Stelle: „Dass der mein Vater nicht ist [...] und ich gar nicht ihn wieder seh“ im selben Gesamtentwurf: „Wann seh'n wir uns wieder?“³⁸⁴. Am Tag darauf, den 28. Juni, schreibt Wagner an Liszt, dass er sich

„endlich dazu entschlossen habe, das obstinate Unternehmen der Vollendung meiner Niebelungen aufzugeben. Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen Abschied genommen: - er ist dort besser dran als anders wo.“³⁸⁵

Zwar nimmt er am 11. Juli 57 die Arbeit daran wieder auf (und beendet sie am 9. August), zur ausgearbeiteten Partiturniederschrift kommt es aber erst knapp zehn Jahre später – nach Vollendung von *Tristan* und während der Arbeit an den *Meistersingern*³⁸⁶. Damit erweist sich die zweite Hälfte des zweiten *Siegfried*-Aktes als die Passage, die am meisten unter dem Eindruck der sich anbahnenden *Tristan*-Komposition steht. Der Bruch zwischen den vor bzw. nach dem *Tristan* komponierten Teilen ist allenthalben spürbar, z.B. in der verfeinerten Instrumentationstechnik³⁸⁷, die, als Teil der Orchestrierungsarbeit, auch schon für die zweite Hälfte des *Siegfried* greift.

³⁸³ Vgl. WWV S. 443

³⁸⁴ Zitiert nach WWV S. 382

³⁸⁵ Wagner-SB Bd. 8, S. 354

³⁸⁶ Vgl. die Übersicht in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 409.

³⁸⁷ Vgl. Werner Breig, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 428

Wie weit die Komposition am *Siegfried* von der musikalischen Sphäre „Tristans“ mitbestimmt ist, zeigen etliche Einzelskizzen³⁸⁸, etwa wenn Wagner nicht sicher ist, welchem der beiden Werke nun ein bestimmtes Thema „angehört“. Das wird vor allem für den Teil akut, den Wagner zwischen dem 11. Juli und dem 9. August 1857 schreibt, als er den eigentlich schon verabschiedeten *Siegfried* doch noch zu einem Abschluß brachte. Es muss nun auffallen, dass gerade zu Beginn *dieser* Phase die Bühnenmusik – was Häufigkeit des Auftretens und melodischem Reichtum betrifft – wieder in eine Bedeutung versetzt wurde, wie sie *vor* dem *Ring* geherrscht hatte. Wie erwähnt schwieg Musik auf dem Theater in *Rheingold*, *Walküre* und *Siegfried I* zwar nicht völlig, war aber in ihrem Umfang erheblich eingeschränkt und auf eine geräuschhafte oder rein rhythmische Ausdrucksebene reduziert, von ihrer Bedeutung für die Kompositionsarbeit ganz zu schweigen. Nun, in der Mitte des zweiten Aufzuges des zweiten Aktes, wird eines der Hauptmotive der ganzen Tetralogie auf der Bühne exponiert: Das Hornsolo, das fernerhin für den Helden Siegfried schlechthin stehen wird. Es ist – wie für Bühnenmusiken nun bereits öfters konstatiert – vorweg skizziert worden, und zwar auf einem Blatt, das bezeichnenderweise ansonsten v.a. musikalische Notizen zu *Tristan und Isolde* enthält³⁸⁹.

Dem Hornsolo vorgelagert ist Siegfrieds Versuch, auf einem abgeschnittenen Rohr die Sprache des Vogels nachzuahmen; denn: „Sing ich so seine Sprache, versteh ich wohl auch was es spricht.“ Heraus kommt ein Englisch-Horn-Solo³⁹⁰, „grell und unrein zur Nachahmung eines rohen Rohrinstrumentes“, wie die Partitur festhält, das eine Naturhaftigkeit künstlich vorspiegelt.³⁹¹

³⁸⁸ In WWV S. 410f. sind die wesentlichen Beispiele der gleichzeitigen Arbeit an den beiden Werken zusammengestellt.

³⁸⁹ Es handelt sich um das Blatt des Nationalarchivs A II a 3, VIII; es ist im WWV verzeichnet und beschrieben als WWV 86C MUSIK I c Blatt VIII, vgl. WWV S. 381

³⁹⁰ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1910

³⁹¹ Die Bühnenmusiken sind auch hier schon in der Orchesterskizze vollständig ausgeführt, und zwar WWV 86C MUSIK III, S. 68 und 69. Herzlichen Dank Herrn Dr. Döge, München, für die freundliche Auskunft.

Es handelt sich, wie erwähnt, um die erste melodische, wenn auch „verstimmte“ Theatermusik im *Ring*, die sodann – von Siegfried kommentiert – zum großen Hornsolo „veredelt“ wird, das oben im Kapitel „Inzidenz“ abgebildet ist. Wie dort ersichtlich, umrahmt das so genannte „(Siegfrieds) Hornmotiv“ das bereits aus der Walküre bekannte eigentliche „Siegfried-Motiv“. Während das hier neu exponierte „Hornmotiv“ noch weitere sieben Male in der *Götterdämmerung* auf der Bühne erklingen wird, erscheint das „Siegfried-Motiv“ bis auf eine Ausnahme nur noch (wie auch vorher) im Orchestergraben. Dem Orchestergraben scheint es auch – in seiner Rolle des allwissenden Kommentators – angemessener zu sein, indem es „arbeitsteilig“ auf Verstrickungen oder Ahnungen, die Siegfried betreffen, hinweisen kann; das „Hornmotiv“ (zumal in seinem Auftreten auf dem Theater) wird dagegen eingesetzt, wenn die tatsächliche Präsenz der Person Siegfrieds angezeigt werden soll. Die doppelte „Etikettierung“ Siegfrieds mit „Hornmotiv“ und „Siegfriedmotiv“ auf der Bühne (sie erklingt hier, vor der Begegnung mit Fafner, und in der *Götterdämmerung*, vor der Begegnung mit Brünnhilde) verweist auf die zwiespaltene Charakterisierung des Helden als furchtlos naiver und als schicksalhaft tragischer Gestalt. So plausibel das ist, muss doch gleichzeitig festgehalten werden: Der oben problematisierte Fall, dass das Gralsmotiv im *Lohengrin* auf die Bühne kommt, findet hier eine gewisse Entsprechung. Wagner versetzt immer wieder eigentlich dem „allwissenden Orchester“ zugehörige Stücke auf die Bühne³⁹². Nach der „Wende“, die der zweite *Siegfried*-Teil für die Bühnenmusik brachte, lässt sich in der *Götterdämmerung*, die nach den *Meistersingern* komponiert wurde, eine Beteiligung von Instrumenten auf der Bühne verzeichnen, die rein numerisch etwa die Höhe von *Tannhäuser*, *Tristan* oder *Parsifal* trifft. Doch wesentlicher als die bloße Zahl ist die Übernahme wichtiger

³⁹² Siehe dazu den Abschnitt „Erinnerungs- und Leitmotive“

Funktionen. So imaginiert Musik auf dem Theater im Vorspiel zum dritten Akt eine große Weite des Raumes. Mit Hagens Stierhorn in C erhält der negative, mit Siegfrieds Hifthorn der positive Protagonist und mit dem „Hochzeitsruf“ das nur peripher beteiligte „Volk“ eine akustische Präsenz, bevor noch der Vorhang geöffnet wird. Selbstverständlich gibt die Textvorlage weit weniger Platz für musikalisch motivierte Passagen (und damit für Initialfunktionen, wie sie für die anderen Opern Wagners oben beschrieben wurden) als z.B. die *Meistersinger*, aber wo es sie gibt, werden sie Bühnenakustisch umgesetzt, etwa beim Ruf der Mannen (II,3), wo sich Stierhörner in C, Des und D überlagern; ähnliches gilt auch für den Hochzeitsruf der „auf dem Theater vervielfachten Hörner“. Etwas rätselhaft bleibt auch in der *Götterdämmerung* der Einsatz der Bühnenharfen, die (analog zum *Rheingold*) ohne dramatische Not die Rheintöchter begleiten (III,1); zu ihrer Funktion als Intonationsstütze des Gesangs kommt in diesem Fall noch die Weitung des szenischen Raumes in eine vorgespiegelte Tiefe, weil ihre Arpeggioklänge mit Hornrufen in F von „rechts, fern“ und Echorufen dazu (C-Horn) von links in Verbindung gebracht werden. Auf ganz traditionelle Weise wird auch weiter vom „da-lontano“-Effekt gebraucht gemacht, wenn in der ersten Szene des ersten Aktes das Nahen Siegfrieds in Gibichheim durch einen dreifachen Horn-Einsatz hinter der Bühne angezeigt wird, erst „sehr stark, aber fern“, dann „näher, aber immer noch fern“, schließlich „näher“.

Betrachtet man den *Ring* im Hinblick auf die Theatermusik als Ganzes, so ist festzuhalten, dass dem – u.a. dem „Theoretisieren“ geschuldeten – konsequenten Zurückdrängen überkommener opernhafter Elemente wie Chor, Ensemble, Nummer usw. zunächst eine Reduktion auch der Musik auf der Bühne entspricht, und zwar, was Umfang, Gestaltung und Funktion betrifft. Die zweite Hälfte des *Siegfried*, im Zusammenhang mit *Tristan*-Überlegungen skizziert und nach dessen Ausführung orchestriert, lässt eine erneute Trendwende in diesem Punkt erkennen. Diese führt in der *Götterdämmerung* zu einer Beteiligung von Bühnenmusik, die mit der in anderen Werken Wagners durchaus vergleichbar ist. Dadurch wird auch klar, dass es das mythisch-sagenhafte Sujet allein nicht sein kann, das die Tetralogie um viel Musik auf dem Theater bringt. Wohl aber schlägt sich die Verortung der Ring-Handlung in der Götterwelt und der Übergang in die ritterliche Gibichungswelt in der *Götterdämmerung* auch insofern auf die Bühnenmusik nieder, als sie in letzterer eher plausible Anhaltspunkt (wie Signal- oder Hochzeitsrufe) finden. Auch im „Ausnahmefall“ des *Rings* wird einmal mehr deutlich, dass Wagner die Musik auf dem Theater nicht schematisch einsetzt oder als reines Phänomen der Bühnenpraxis nachgeordnet

behandelt. Zwar scheint Wagner der Bühnenmusik in der ersten Hälfte der Tetralogie eine geringere Rolle nicht mit Absicht zgedacht zu haben, sondern eher im „unbewussten“ Reflex auf selbstauferlegte Vorgaben. Doch zeigt gerade dieser Umstand – und das nachherige „Aufblühen“ in der zweiten *Siegfried*-Hälfte – wie genau sich die Konzeption des Opernwerkes in der Musik auf dem Theater widerspiegeln kann, auch wenn sie nicht von vorneherein feststand. So nimmt vom *Ring* die Überlegung ihren Ausgang, dass nicht nur im Entstehungsprozess, sondern auch im fertigen Werk der Bühnenmusik eine Rolle zukommen muss, die ihre rein quantitative Ausdehnung weit übersteigt. Solche systematischen Überlegungen nehmen nicht nur das einzelne, „fertige“ Werk in den Blick, sondern sammeln unter einem bestimmten Gesichtspunkt Beispiele aus verschiedenen Werken.

III Leitfunktionen der Musik auf dem Theater am fertigen Werk

1. Dramatische Funktion: Der Aktbeginn mit Bühnenmusik

Der Aktbeginn, meist mit dem Aufziehen des Vorhangs verbunden, stellt für jede Oper eine wichtige Zäsur dar, die bei Wagner häufig durch Musik auf der Bühne gestaltet wird. An der Nahtstelle zwischen instrumentalem Vorspiel und Bühnenhandlung kann sie eine doppelte Funktion übernehmen, indem sie „rückwärts“ betrachtet eine musikalische Brücke zur Ouvertüre bildet und „vorwärts“ betrachtet die szenische Aktion motiviert.

Die Begriffe „Ouvertüre“, „Vorspiel“ und „Einleitung“ werden hier synonym verwendet. Da es um die Schnittstelle von „absolutem“ zum handlungsbegleitenden Orchesterspiel geht, kann diese terminologische Ungenauigkeit in Kauf genommen werden. Der Vollständigkeit halber sei trotzdem die Begriffsgeschichte für Wagners Opern hier kurz zusammengefasst:

- Wagner schreibt fünf „Ouvertüren“ (zu: *Feen*, *Liebesverbot*, *Rienzi*, *Holländer* und *Tannhäuser*, alle am Ende mit Doppelstrich). „Introduktion“ wird das darauf folgende Stück genannt; dieses hat einen teils ausgedehnten Instrumentalbeginn bei geschlossenem Vorhang (im *Holländer* ohne Titel, im *Tannhäuser* in Deutschland „Einleitung“ titulierte).

- „Vorspiel“ heißt das eröffnende Stück ab *Lohengrin*; nur im *Lohengrin* ist es noch mit Doppelstrich vom folgenden getrennt. In den folgenden Akten ist die instrumentale Eröffnung entweder unbenannt oder ebenfalls mit „Vorspiel“ bezeichnet (Die *Götterdämmerung* bildet insofern einen Sonderfall, als das „Vorspiel“ auch zwei szenische Darstellungen einschließt).

- „Einleitung“ kommt singular im ersten und zweiten Akt von *Tristan* vor. Für die Konzertfassung wählt Wagner später ebenfalls den Begriff „Vorspiel“.

Während alle „Ouvertüren“ eigenständig in dem Sinne sind, dass sie mit Doppelstrich enden und hernach eine deutliche Zäsur haben, gilt das von den „Vorspielen“ und „Einleitungen“ nur bedingt. Da es an der Titulierung nicht erkenntlich ist, werden die Termini hier ohne Unterscheidung gebraucht.

In Richtung „vorwärts“, also in die Handlung hinein, konnte bereits bei der Überlegung, warum eine Textvorlage musikalisch und nicht rein schauspielerisch umgesetzt werden soll, die Schlüsselfunktion des Beginnens herausgestellt werden; doch konnte diese Frage nach dem „*cur cantatur*“ daneben auch aus der Handlungsmitte heraus eine Antwort finden, so wie

bei der Ballade der Senta³⁹³. Wenn der Fokus wird demgegenüber der Fokus auf die Stelle nach der mehr oder weniger ausgedehnten Einleitung gelenkt und damit auf die Funktion der Aufmerksamkeitsverschiebung weg vom Orchestergraben (wo die instrumentale Einleitung gespielt wurde) in Richtung Szene (wo Bühnenmusik und Gesag erklingt). Auf akustischem Weg ist diese Aufgabe durch Musik auf der Bühne bestens zu erfüllen, insofern diese „noch“ rein instrumental, aber „schon“ auf der Bühne platziert ist. Entsprechend häufig praktiziert Wagner diese Lösung, nämlich insgesamt zehnmal (in Klammern ist der Akt angegeben, der mit Bühnenmusik beginnt):

Rienzi (III): Glocke des Kapitol

Lohengrin (I): Königsfanfaren

Lohengrin (II): Jubelnde Musik aus dem Pallas (im Vorspiel)

Lohengrin (III): Brautzug

Siegfried (I): Hämmern Mimes

Tristan und Isolde (II): Jagdgetön

Tristan und Isolde (III): Alte Weise

Meistersinger (I): Orgel

Götterdämmerung (III): Hörner (im Vorspiel)

Parsifal (I): Morgengebet

Die Liste zeigt deutlich, wie Wagner in allen seinen Schaffensphasen an dieser Strategie festhält. Selbst die Variante, das Vorspiel mit emblematischen Bühnenklängen „in die Handlung zu holen“ gibt es nicht erst seit der Ringkomposition (mit Siegfrieds Horn und dem Stierhoren im Vorspiel), sondern schon im *Lohengrin*, wo die „jubelnde Musik aus dem Pallas“ in die grüblerische Einleitung einmontiert ist. Freilich ist die Zuordnung zu den handelnden Personen im *Lohengrin* durch die bereits geöffnete Szene wesentlich erleichtert.

Die ersten Worte, die gesungen werden, beziehen sich oft auf diese erste Musik auf dem Theater; so, wenn Isolde im 2. Akt des *Tristan* fragt: „Hörst Du sie noch?“; wenn der Herold im *Lohengrin* mahnt: „Hört! Grafen, Freie, Edle von Brabant!“; wenn im *Rienzi* (III) nachgefragt wird: „Vernahmt ihr all die Kunde schon?“ und natürlich, wenn der ganze Chor

³⁹³ Vgl. das bereits oben zitierte Wort Wagners: „ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir.“

die Theatermusik mitgestaltet, indem er einen Choral (*Meistersinger*) oder einen Brautchor (*Lohengrin* III) singt. Über die Bühnenmusik kommt also die Handlung und der Dialog in Gang und die Aufmerksamkeit wird vom *Hören* des instrumentalen Vorspiels aufs *Sehen* der Handlung gelenkt. Gleichzeitig wird die Bühne in ihrer Raumentiefe erfahrbar, vor allem, wenn die Instrumentalisten in „da-lontano“-Manier³⁹⁴ aufgestellt sind.

In die andere Richtung, rückbezüglich auf das Vorspiel, wird deutlich, wie die genannten Bühnenmusiken im Unterschied zum Vorspiel – dieses mag so stark programmatisch angelegt sein, wie es will – für etwas Anschaulich-Konkretes stehen. Auf das, was sie bedeuten sollen, weisen die vorgezeigten Instrumente in ihrer Emblematisierung (z. B. Königstrompeter im *Lohengrin* für das Herrscherwort, Schalmei im *Tristan*, dritter Akt, für die ländliche Sphäre) oder, falls unsichtbar, in dem mit ihrem Klang verbundenen Code hin (z. B. die Orgel in den *Meistersingern* für die Kirche, die Hörner im *Tristan*, zweiter Akt, für die Jagd). Spezifische Bedeutung erhalten die Bühnenklänge außerdem durch die auf sie folgenden Worte und durch das Kulissenbild. Diese Verweiskraft trennt sie deutlich von den Ouvertüren, die bei aller Programmatik doch vom Bühnengeschehen unabhängiger sind und sozusagen von den konkreten Handlungsumständen abstrahieren. Der Umstand wird in den Tagebüchern Cosimas anlässlich des *Parsifal* thematisiert:

„Er spielt mir das Vorspiel; es ist sehr verändert, noch lichtloser! Wie die Klage eines erloschenen Sternes klingt der Beginn (das heißt, nicht die Klage, sondern der Ton des Erloschenseins, auf welchem Grund sich dann das Klagen abhebt), worauf wie Gebärden nur man das mühevoll wandern und das Erlösungs- Flehen der Kundry erschaut. Es ist, als ob dies gar nicht gesungen werden könnte und nur »das Elementarische« hier wirke, wie R. dies auch betont.“³⁹⁵

In einer weiteren Randnotiz dazu wird Richards Spruch bewahrt, der das Allgemeinere des Vorspiels (im Unterschied zur Exemplifikation des Allgemeineren am konkreten Schicksal der dramatis personae auf der Bühne) so bezeichnet: „Meine Vorspiele müssen alle elementarisch sein, nicht dramatisch wie die *Leonoren*-Ouvertüre, denn dann ist das Drama überflüssig.“ Fast 40 Jahre vorher hat er in seiner Schrift *Über die Ouvertüre* allerdings die Leonorenouvertüre als „vortreffliches Beispiel“ einer gelungenen Operneinleitung genannt, eben weil mit dem Trompetensignal ein charakteristischer Zug der dramatischen Handlung darin eingewoben ist. Ebenso verweist er auf die Posaunenstöße der Priester in Mozarts *Zauberflöte* und das Zauberhorn in Webers *Oberon*. Doch ist das damit erklärbar, dass in

³⁹⁴ Vgl. dazu Heinz Becker, Die „Coeur locale“ als Stilcategory der Oper, in: Ders. (Hg.), Die coeur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1976, S. 33

³⁹⁵ Cosima-Tagebücher 2, S. 214-215

dieser Schrift der 1840er Jahre die Stoßrichtung v.a. gegen die Potpurri-Ouvertüre ging. Die entscheidende Überzeugung, dass die Musik als Ursprache die menschlichen Gefühle in abstracto darstellt, ist ebenfalls zu dieser Zeit deutlich formuliert:

„Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind.“³⁹⁶

Dieser Gedanke bleibt insofern über alle Jahrzehnte erhalten, als für Wagner zu aller Zeit nur die Verbindung der Töne mit Worten und Gebärden auf der Bühne die Deutlichkeit und Bestimmtheit der vergegenwärtigten Handlung ermöglicht; es wechselt nur der Primat des Wortes, der „dichterischen Absicht“ und der Musik. Und in dem Maße, wie die Dichotomie textlose/textgebundene Musik erhalten bleibt, wählt Wagner auch über die Schaffensperioden hinweg mit der Bühnenmusik ein Mittel des Überganges, das die „elementarische“ Darstellung des Vorspiels ablöst und die individuelle Darstellung auf der Bühne vorbereitet bzw. initiiert. Das größere Maß an Deutlichkeit wird aber nicht durch Wort und Gebärde, sondern (wie erwähnt) durch die emblematische Tradition des vorgezeigten Inzidenzinstrumentes, des darauf Bezug nehmenden Kommentars und seiner Position im Gesamt der Bühnentiefe erzielt.

Das heißt natürlich nicht, dass der Zuhörer innerhalb der sogenannten „absoluten“ Musik die traditionelle Codierung etwa der Trompete ausblenden würde. Ein Beispiel: der an- und abschwellende Soloton der Trompete, der die *Rienzi*-Ouvertüre eröffnet, hat deutlichen Signal-Charakter militärischer Sphäre, sein dreimaliges Auftreten scheint auch ein bestimmtes Zeichen zu geben, aber es bleibt offen, welches.³⁹⁷

³⁹⁶ Aus: „Ein glücklicher Abend“, Wagner-SuD Bd. 1, S. 148

³⁹⁷ Notenbeispiel nach Richard Wagner, *Rienzi*, Klavierauszug von Karl Klindworth, neu bearbeitet von Egon Voss, Mainz 1982

1 Molto sostenuto e maestoso M.M. ♩ = 66

PIANO

pp < *f* > *pp* *pp* < *f* > *pp*

8

10

f > *pp*

Dagegen ist die Bestimmtheit des gleichen Trompetenstoßes ganz zweifellos gegeben, wenn er vor dem Finale des ersten Aktes in der Tiefe des Bühnenraumes lokalisiert („aus der Ferne“ „etwas näher“ „noch näher“), sein Klang ausführlich kommentiert wird („wie schauerlich!“ „Kein Kriegsruf der Colonna!“) und schließlich das Inzidenzinstrument im Verein mit dem Herold augenscheinlich vorgezeigt wird.

8

149 (Tromp. a. d. Th.) (Lange Ps.) (etw. näher) (noch näher)

pp < *f* > *p* *p* < *f* > *p* (aus der Umarmung auffahrend) *p* < *f* > *p* (noch näher)

I. Irene

Was für ein Klang!

A. Adriano

Wie schau-er-lich!

ppp *p*

Die Notwendigkeit, den Wahrnehmungsfokus von der Orchestermusik zur Bestimmtheit der Bühnenhandlung zu lenken, gilt übrigens auch für längere rein instrumentale Passagen innerhalb eines Aufzuges, die z.B. wegen Umbauarbeiten nötig sind. Diese versucht Wagner zwar immer wieder bühnentechnisch so zu kaschieren, dass der Eindruck eines Kontinuums entstehen soll: Bei der Abfahrt von Walhall nach Nibelheim im *Rheingold* oder bei der „Verwandlungsmusik“ im ersten Akt des *Parsifal*. Hier wie dort garantiert trotzdem Bühnenmusik (Hämmern bzw. Glocken) das Ankommen der – sei es auch nur durch die technische Wunderleistung – abgelenkten Zuhörer in Nibelheim bzw. auf der Gralsburg. Eine Umbauphase während eines Aktes befindet sich auch an der in der Einleitung erwähnten Stelle, die Thomas Mann Verständnisprobleme machte. Die zweite Szene im dritten

Lohengrin-Akt stellt das Brautgemach dar, nach gefallenem Vorhang spielt die Handlung an einer Aue am Ufer der Schelde. Dass der Opernbesucher nach der Verwandlung mit Trompetenklängen von der Szene her empfangen wird, gehört nach allem bisher Zusammengetragenen zum üblichen Vorgehen Wagners. Wie soll man aber die Tatsache interpretieren, dass, während der Vorhang geschlossen bleibt, Trompeten „wie aus dem Burghof vernehmbar“ sind? Die Einschätzung Manns, dass das darauf folgende „Gralsmotiv“ der Bühne nicht zugehörig sei, wird im Nachhinein weiter durch den Umstand verwirrt, dass man bei geschlossenem Vorhang davon ausgehen muss, alles finde im Burghof statt: Kaum blickt man wieder in den Bühnenraum, findet man sich weit entfernt. Ein solch schroffer Szenenwechsel wäre nicht völlig ausgeschlossen, das Irritierende ist, dass die Bühnenmusik die Einheit von Zeit und Raum nahe legt, die die Kulisse gerade verneint.

Zurück zur Vorhangöffnung am Aktbeginn, der auf kompositorischer Seite den Übergang vom Vorspiel³⁹⁸ zur Bühnenhandlung bringt. Dieser Übergang kann kaschierend gestaltet werden wie im *Siegfried*, wo der Rhythmus des Hämmerns vor der Vorhangöffnung von den Streichern vorweggenommen wird, während des Hämmerns von ihnen komplementiert wird und nach Mimes Theatermusik in den Bratschen wieder auftaucht. „Nach rückwärts“, in das Vorspiel zurück, präzisiert die Bühnenmusik das – freilich schon aus *Rheingold* bekannte – rhythmische Motiv mit der Bedeutung „Nibelung arbeitet“. „Nach vorwärts“ ergänzt das Hämmern (das ja ohne melodischen Parameter auskommt) die musikalische Gestalt des Vorspiels und motiviert den Monolog Mimes, der die Zwecklosigkeit seines Schmiedens thematisiert.

Die „nachträgliche“ Semantisierung der Einleitung – die begriffliche Präzisierung als Darstellung nibelungischen Hämmerns – nimmt ihr etwas von ihrem „absoluten“ Charakter. Gleichzeitig versteht man das Hämmern der Theatermusik als (rhythmische) Funktion der Orchestermusik. Der Übergang von einem Medium ins andere wird so überspielt und die Handlung zugleich angeschoben.³⁹⁹

³⁹⁹ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Karl Klindworth, Mainz 1908

Hammer.

(*Er hat das Schwert wieder zurecht gelegt, und hämmert in höchstem Unmuth daran weiter.*)

M. No - - thung das Schwert!

Erstes Zeitmass.

f *staccato*

più f *cresc.*

Ein weiteres Beispiel für einen denkbar nahtlosen Übergang von Einleitung und Szene stellt der dritte Akt von *Tristan und Isolde* dar. Wagner überbrückt auch hier die Spannung vom Instrumentalvorspiel zur gesungenen Handlung mit Bühnenmusik. Das Soloinstrument steht dabei im Kontrast zum Gesamt des Grabenorchesters, der Holzbläserklang tritt deutlich dem Streicherklang gegenüber. Dieser wird aber an der Einsatzstelle des Englisch Horn bis auf zwei Stimmen ausgedünnt, die man außerdem als Quartsextvorhalt zum ersten Ton des Bühneninstrumentes verstehen kann; dieser Vorhaltsgedanke erinnert an Takt 1 und 4 des Vorspiels zum dritten Akt⁴⁰⁰.

Englisch Horn (*auf dem Theater*)

p *f* *dim.*

gedehnt *più p* *(i. H.)
morendo*

Der Hirt, der das Instrument bläst, erscheint übrigens zunächst gar nicht auf der Szene, und dann nur mit dem Oberleib auf der Bühne. Diese defiziente Sichtbarkeit setzt ihn in Parallele zu den anderen Aktanfängen des *Tristan*, die allesamt einen starken bühnenakustischen Fokus

⁴⁰⁰ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Felix Mottl, Leipzig Nachdruck 1974

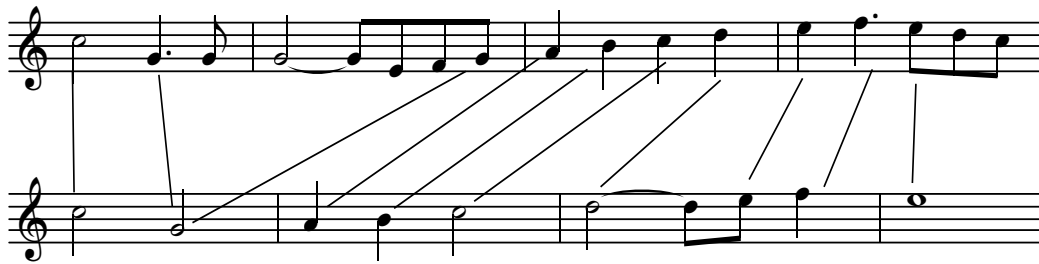
haben⁴⁰¹: Im ersten Akt ist die „Stimme des jungen Seemanns“ nur „aus der Höhe, wie vom Maste her, vernehmbar“, und im zweiten Akt bleiben die Jagdhornbläser sogar völlig unsichtbar. Es stellt sich für den Opernbesucher also die Wahrnehmung ein, dass die erste Musik zwar von der Bühne her kommt, aber ihre Erzeugung ebenso unsichtbar bleibt, wie im Vorspiel. Auch das schafft einen allmählichen Übergang zur Bühnenhandlung. Die unsichtbare Herkunft der Klänge verleiht gerade den ohnehin ausdrucksstarken Theatermusiken der Tristan-Aktanfänge daneben einen besonders enigmatischen Charakter.

Die Ausgestaltung dieses Überganges kann aber auch anders, und – allerdings seltener – schroffer aussehen; in diesem Punkt stehen Wagner zahlreiche Möglichkeiten zu Gebote. Im *Lohengrin* stehen die „alltagsnahen“ C-Dur-Fanfaren, durch eine schlichte Dominantseptakkord-Reihe noch eher getrennt als vermittelt, der ätherischen A-Dur-Welt des Grals-Vorspiels scharf gegenüber.

In den *Meistersingern* dagegen bleibt der festliche Ton über die Ouvertüre hinaus erhalten, ja, der Komponist überhöht ihn und das festliche C-Dur sogar noch mit Orgelspiel und Chorklang. Diese etwas steif-zeremonielle Haltung, die vom Orchestergraben auf die Bühne übergegangen ist, wird durchaus festgehalten. Die individuelle Handlung, das Gebärdenspiel zwischen Walther und Eva, wird nur wie inselhaft zwischen den Choralblöcken „zugelassen“ und vom Grabenorchester begleitet. Es ist also zu einer auffallenden Aufgabenverschiebung gekommen: Die Bühnenmusik übernimmt die feierliche Statik (zumindest des Endes) des Orchestervorspiels, das Orchester aber begleitet die eigentliche szenische Handlung der Bühne. Damit findet Wagner für den heiklen Punkt des Vorhangöffnens eine völlig eigene Lösung für ein Werk, das den Gegensatz zwischen engen ständischen Grenzen (Meistersingerzunft) und individuellem Ausdrucksvermögen (Genialität Walther von Stolzings) ohnehin zum Thema hat.

Der Zusammenhang zwischen dem Beginn des Vorspiels und dem Beginn der Bühnenmusik zeigt sich übrigens nicht nur im festlichen Ton, der angeschlagen wird, sondern auch in einer melischen Übereinstimmung, die schwerlich dem Zufall geschuldet sein kann:

⁴⁰¹ Auf die Gemeinsamkeit der „Tristan“-Bühnenmusiken, jeweils Wahrnehmungs- und Verständnisdefizite nach sich zu ziehen, wurde bereits hingewiesen.



Bereits bei *Rienzi* wurde beobachtet, dass der Beginn der Ouvertüre die Gestalt einer später erklingenden Theatermusik hat. Aber auch der *Holländer* startet mit einer Wendung, deren schauspielmusikalische Erstrangigkeit bereits erwähnt wurde: es ist das dreifache „Jo ho hoe!“ der (bekanntermaßen ganz zu Beginn der Kompositionsarbeit fertig gestellten) Senta-Ballade. Dieser Ruf selbst ist aber vom eigentlichen Balladentext abgetrennt, und zwar nicht allein dadurch, dass er nur unbestimmte Ruflaute, aber nichts von der zu erzählenden Handlung formuliert. In seinem Pendeln zwischen Grund- und Quintton fehlt ihm auch der im engeren Sinne vokale Zug; es handelt sich eher um eine instrumentale Erfindung⁴⁰², die in Intervall und Atmosphäre an die leeren Streicherquinten erinnern. Wagner selbst konnotiert sie mit „Geistern“:

„ich entsinne mich, daß namentlich das Anstreichen der Quinten auf der Violine mir wie Begrüßung aus der Geisterwelt dünkte - was beiläufig erwähnt bei mir seinen ganz buchstäblichen Sinn hatte. Schon als kleinstes Kind fiel der Klang dieser Quinten mit dem Gespensterhaften, welches mich von jeher aufregte, genau zusammen.“⁴⁰³

Drittens separiert auch die Instrumentation diese vier Takte von dem folgenden Hauptteil des Senta-Solos: Während die balladeske Erzählung vom Holländer instrumental begleitet wird, werden die „Jo ho“- Rufe völlig unbegleitet dargeboten und damit auch akustisch hervorgehoben und abgesondert. Dabei wird selbstverständlich nicht angezweifelt, dass die einleitenden Takte und die Ballade selbst von Anfang an zusammengehören (so schon im Partiturfragment mit französischem Text, auch dort das „Jo-ho-hoe“ ohne Begleitung⁴⁰⁴). Immerhin aber sind die Teile doch so separiert, dass die Ruf-Takte herausgelöst und in anderem Zusammenhang eingefügt werden können: In das „Lied der Mannschaft des Holländers“ (erstmal in einer Klavierauszugsfassung 1840) – wobei nicht zu entscheiden ist, ob es dort oder in der Senta-Ballade zum ersten Mal steht⁴⁰⁵.

⁴⁰² So auch Werner Breig, in: „Das verdichtete Bild des ganzen Dramas“, in: Jürgen Schläder/Reinhold Quandt (Hg.), Festschrift Heinz Becker, Laaber 1982, S. 169.

⁴⁰³ Wagner-Leben, S. 36

⁴⁰⁴ vgl. RW, Sämtliche Werke Band 4, IV, herausgegeben von Egon Voss, Mainz 2001, S. 184.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 165

Die relative Eigenständigkeit der Takte gibt Wagner außerdem die Gelegenheit, sie auch anderswo, nämlich im „Holländerchor“ (zweites Beispiel), einzeln einzusetzen; in dieser Form, also ebenfalls einem schauspielmusikalisch gedachten Stück folgend, erscheint es zu Beginn der Ouvertüre (drittes Beispiel):⁴⁰⁶

First system of musical notation. It features a vocal line (soprano) with the lyrics "Jo ho hoe! Jo ho hoe! Ho ho hoe!" and a piano accompaniment. The piano part includes parts for strings (Str.), woodwinds (Pos.), and brass (Hr.). Dynamics include *ff*, *dim.*, and *mf*. The tempo is marked *alla Str.*

Second system of musical notation. It features a vocal line (soprano) with the lyrics "Jo hoe! Traft ihr das Schiff im Meere an, blutrot die Se - gel," and a piano accompaniment. The piano part includes parts for strings (Str.), woodwinds (Vcl. Kb.), and brass (Hr.). Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*. The tempo is marked *alla Str.*

Third system of musical notation, titled "Chor der Mannschaft des fliegenden Holländers". It features a vocal line with the lyrics "Jo - ho - hoe! Jo - ho - hoe! Ho - jo - ho hoe! Hoe! Hoe! Hoe! Hoe!" and a piano accompaniment. The piano part includes parts for strings (Str.), woodwinds (8 Piccoli Windschleudern), brass (Vcl. Kb., Pkwrb.), and percussion (Tamtam). Dynamics include *mf*, *p*, and *cresc.*. The tempo is marked *Allegro* with a metronome marking of 84.

Fourth system of musical notation, showing piano accompaniment. It features parts for strings (Str.), woodwinds (Hr.), brass (Hr.), and percussion (Vcl. Kb., Pauken auf D). Dynamics include *f* and *p*. The tempo is marked *f molto marcato*.

⁴⁰⁶ Notenbeispiele nach dem Klavierauszug von Gustav Brecher, Leipzig o.J.

Bei Gelegenheit dieser völlig unbegleitet gesungenen Passage zu Beginn (bzw. vor Beginn) der Senta-Ballade ist ein besonderer opernspezifischer Umstand zu erwähnen. Die Tatsache, dass Gesang – er sei solistisch oder chorisch – ohne Begleitung des Grabenorchesters erklingt, verstärkt seinen schauspielmusikalischen Charakter. Im Unterschied zum gesprochenen Drama, in dem Bühnenmusik den Wechsel des Mediums von Wort zu Ton mit sich bringt, bleibt diese Differenzierung bei der Oper, wo alles „musikalisiert“ ist, bekanntlich weg. Bei ihr entscheidet der akustische Ort darüber, ob man von Bühnenmusik sprechen kann, und das gilt eben nicht nur für die instrumentale Variante, sondern auch für die vokale: Das Fortlassen der Begleitung durch das Grabenorchester verleiht dem blanken Gesang auf der Bühne eine ungleich stärkere Anbindung an die theaterdramatische Ebene. Das ist zum Beispiel beim „Pilgerchor“ im *Tannhäuser* zu beobachten; sein Auftreten in a-capella-Form im ersten Akt lenkt zusätzliche Aufmerksamkeit auf die Bühnenhandlung, vor allem in der mehrfach erwähnten bühnenakustisch akkumulierten Szene im Wartburgtal. Es gilt aber auch für die „Stimme des jungen Hirten“, dessen Einsatz gemeinhin als Lied bezeichnet wird. Sein ganz unbegleiteter Gesang gleich zu Beginn des ersten Aktes gibt der ganzen Szene in diesem Moment eine sehr theaternahe Atmosphäre.

Sind weitere Ouvertürenanfänge von bühnenmusikalischen Zügen geprägt? Dazu sei, anknüpfend an den letzten Gedanken, zunächst das andere große „Meerstück“ Wagners neben dem *Holländer*, der erste Akt von *Tristan und Isolde* betrachtet. Der erste Aufzug beginnt mit einem Lied, das vom „jungen Seemann“ gesungen wird. Genau betrachtet beginnt dieses Lied aber erst mit den Worten „Frisch weht der Wind der Heimat zu“⁴⁰⁷. Die vorherigen Takte sind davon deutlich zu unterscheiden und zwar vor allem aus zwei Gründen:

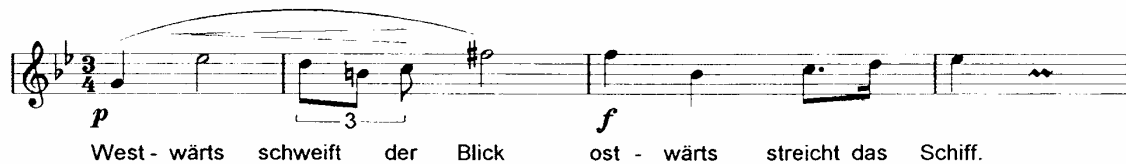
1. Dem Text der vier Takte fehlt der im Lied herrschende Reim.
2. Bei Wiederholung des Liedes zu Beginn der zweiten Szene werden diese vier Takte weggelassen.

⁴⁰⁷ Aus diesem Grund ist die Analyse von Alfred Lorenz, die er in seinem Buch „Der musikalische Aufbau von Richard Wagners `Tristan und Isolde´ (Regensburg 1970/2, S. 32f.) abzulehnen. Der unbedingte Symmetriegedanke bringt Lorenz offensichtlich dazu, so unterschiedliche Abschnitte wie „Westwärts“ und „Weh, ach wehe“ zusammenzuzwingen. Lorenz fasst in der Graphik zusammen:

4T. Sehnsüchtiges Motiv mit Gegensatz „Westwärts...“
 4T. Frisches Motiv mit Gegensatz „Frisch weht...“
 4T. Mittelsatz 4/4 neues Motiv zweimal „Sind's deiner Seufzer...“
 4T. Frisches Motiv ohne Ggs. „Wehe, wehe, du Wind“
 4T. Sehnsüchtiges Motiv ohne Ggs. „Weh, ach wehe..“
 Coda „Irische Maid...“

Weitere Details dazu im Aufsatz „Stimme des jungen Seemanns“ vom Verfasser, ms.

Darüber hinaus sind die Anfangstakte zunächst harmonisch vagierend (oder „schweifend“, wie der unterlegte Text sagt), bevor sie im punktierten Rhythmus und im Quartenzug deutlich das es'' als Schlussston ansteuern (und damit die unerbittliche Richtungsnahe des Schiffes nach Cornwall nachzeichnen):



Ganz deutlich stößt Wagner den Zuhörer damit bei Vorhangöffnung auf die Dichotomie, die das Drama von *Tristan und Isolde* ausmacht, und die in musikalische Parameter übersetzt wird:

Westwärts	-	Ostwärts
Irland	-	Kornwall
Mythische	-	höfische Welt
Schweift der Blick	-	streicht das Schiff
Sehnsucht	-	Realität
Nacht	-	Tag
Piano	-	Forte
Triolisch	-	punktiert
Legato	-	ohne Bogen

Die (laut Regieanweisung) unsichtbare Stimme schickt sich also an, von der allgemeinen Darstellung der Liebesehnsucht im Vorspiel auf das individuelle Schicksal der Helden überzuleiten. Diese „Eröffnung“ ist (wie bei der Senta-Ballade) dem eigentlichen Lied vorgelagert, und auch hier ist die „Eröffnung“ von der Linienführung eher instrumental gedacht. Das gilt zumindest für die zwei Anfangstakte, die im Ambitus der großen Sept eine „Melodie“ formulieren, deren Ähnlichkeit mit dem Beginn des Vorspiels deutlich ist. Zwar muss man bedeutende metrische Verschiebungen in Kauf nehmen, doch kann die singuläre Gestaltung dieser Stelle⁴⁰⁸, vor allem an dieser so wichtigen dramaturgischen Stelle, schwerlich anders erklärt werden.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Die Umrisse dieser melodischen Gestalt werden nur noch einmal im ganzen Werk ähnlich *gesungen*: Direkt vor dem Genuss des Liebestrankes von Isolde: „Ich trink sie dir“.

⁴⁰⁹ Dass die ersten Takte des jungen Seemanns dem das Vorspiel eröffnenden „Sehnsuchtsmotiv“ nachgezeichnet sind, meint auch Paul Bekker (*Das Leben im Werke*, Stuttgart 1924, S. 348). Ähnlich auch jüngst Ulrich Siegele (im Aufsatz „Kunst des Übergangs und formale Artikulation. Beispiele aus Richard Wagners *Tristan und Isolde*“, in: Ulrich Konrad/Egon Voss (Hg.), *Der Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, Wiesbaden 2003, S. 25ff.)



Neben den Beispielen, die – wie *Meistersinger* und *Tristan* – etwas von ihren schauspielmusikalischen Elementen im Ouvertürenbeginn bewahren, ohne sich des „absoluten“ instrumentalen Anspruchs zu begeben, finden sich Musikdramen, die diese Elemente in aller Deutlichkeit zitieren: Der Trompetenstoß im *Rienzi*, die „Geisterquinten“ im *Holländer*, der Pilgerchor im *Tannhäuser*, aber auch das „Liebesmahlmotiv“ im *Parsifal*, das gleich zu Aktbeginn von der Bühne her erklingt. Auch hier bilden die Teile des „Rings des Nibelungen“ (neben *Feen* und *Liebesverbot*) die Ausnahmen. Und *Lohengrin*? Mit dem erörterten, wie Thomas Mann formuliert, „deplacierten Citat“ sorgt Wagner dafür, dass auch der melodische Beginn (nach den Flageolett-Akkorden) der *Lohengrin*-Einleitung noch einen Platz auf der Bühne erhält. Damit zeigt sich, dass die Musik auf dem Theater selbst im instrumentalen Vorspiel einen festen Platz bei Wagner findet.

Im Zusammenhang mit dem Vorspiel erfüllt die Bühnenmusik, zusammengefasst, also in sehr vielen Musikdramen Wagners zwei wichtige Funktionen: Die einmal deutliche, einmal verschlüsselte Bezugnahme des Ouvertürenbeginns auf später auftretende Elemente schauspielmusikalischen Charakters erweist erneut die initiale und inspirierende Rolle der Bühnenmusik. Am Ende des instrumentalen Vorspiels dient sie als zweitens dem Übergang zur Handlung. Die Menge der Möglichkeiten, die Wagner zur Erfüllung dieser Aufgaben zur Verfügung stehen, ist erstaunlich groß. Sie vereiteln auch den Versuch (dem man angesichts der Tatsache, dass in fast jedem Musikdrama Wagners eine Vermittlung via bühnenmusikalischer Momente zu beobachten ist, erliegen kann), ein oder zwei wiederkehrende Schemata für den Vorgang zu finden.

So kommt der Forscher Alfred Lorenz aus einem gewissen Zwang zum System heraus zu völlig anderen und sehr engen Schlussfolgerungen, die seine ganze Arbeit – samt triftiger, sich zum Teil mit vorliegender Arbeit deckender Beobachtungen – in weiten Kreisen der

Musikwissenschaft inzwischen obsolet gemacht haben⁴¹⁰. Mit der Rolle der Ouvertüre und ihrem Verhältnis zur Bühnenhandlung setzt er sich in einem seltener beachteten Artikel mit dem Titel „Theatermusik oder dramatische Sinfonie“⁴¹¹ auseinander. Die Hauptthese des Aufsatzes besteht darin, dass sich ein organisches Herauswachsen der Bühnenhandlung aus der vorangehenden Instrumentaleinleitung erkennen lässt. Der Autor der bekannten *Geheimnisse der Form* (die einzelnen Bände der *Geheimnisse* sind zur Zeit der Drucklegung des Aufsatzes 1925 freilich erst im Entstehen bzw. Erscheinen begriffen) fühlt sich dabei bemüßigt, die geleisteten Beobachtungen (obwohl sie eher für einen fließenden, nicht zäsurierten Formverlauf sprechen) in sein architektonisch strenges System einer klaren Formgebung Wagners einzufügen. Das und Lorenzens polemische Stoßrichtung gegen die „künstlerischen Kreise, die jetzt überall an der Arbeit sind“⁴¹² und „in beißendem Hohn [...] die ungeheure Wirkung der Wagnerschen Werke seiner großen Kenntnis des Theaterwesens zuschreiben“⁴¹³ hindert ihn zwar an einer unvoreingenommenen Beurteilung seiner eigenen Ergebnisse. Trotzdem lohnt sich eine Referierung zumindest eines Beispiels aus dem Aufsatz, nicht nur wegen der Übereinstimmung mit Beobachtungen der vorliegenden Dissertation, sondern auch, weil – sofern man sich nicht an Lorenz' Formschema kettet – dadurch durchaus interessante Beobachtungen dieses Autors zur Geltung kommen können. Das organische Herauswachsen der Bühnenhandlung aus der vorangehenden Instrumentaleinleitung wird beobachtet am Punkt ihres Überganges, denn:

„Der Theatermann weiß ganz genau, was für ein einschneidender Augenblick in der Empfindung des Zuhörers das Aufgehen des Vorhanges ist. Er schätzt das Bühnenbild als etwas qualitativ Verschiedenes von aller übrigen Kunst ein, und selbst, wenn er die Musik vor der Gardine nicht, wie mancher ehemalige Opernfabrikant als bloßes Mittel, Aufmerksamkeit zu erregen, betrachtet, sondern den Ouvertüren gnädig einen höheren Kunstwert einräumt, wird er doch solche Musikstücke als etwas fundamental Verschiedenes von der eigentlichen zur Handlung gehörigen Musik bei offener Szene halten: Ein Werk absoluter Musik wird für ihn eben dann dem Bühnenwerk bzw. dem Akt mit mehr oder weniger Zusammenhang vorangestellt sein.“⁴¹⁴

Lorenz behauptet nun, der frühe Wagner hätte tatsächlich an der wichtigen Nahtstelle den Kontrast gesucht, während der „reife“ Komponist die Einleitungen so gestaltet hätte, dass sie „wichtige, zum Verlaufe des Dramas gehörige Teile“ geworden wären – als wäre ein

⁴¹⁰ Die Hauptargumente gegen Lorenz' Thesen, die aus einem engen Verständnis des Wagnerschen Begriffes der „dichterisch-musikalischen Periode“ entstanden sind, hat Carl Dahlhaus entwickelt in seinem Aufsatz „Wagners Begriff der `dichterisch-musikalischen Periode““. Umfassend zu Alfred Lorenz: Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas – Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, New York 1998

⁴¹¹ Alfred Lorenz, *Theatermusik oder dramatische Symphonie?*, in: *Deutsches Musikjahrbuch 1925/2*, Berlin 1925, S. 186-193

⁴¹² ebd. S. 193

⁴¹³ ebd. S. 186

⁴¹⁴ Ebd., S. 186

Gegensatz, z.B. zwischen der Apotheose des Pilgerchores und dem Inneren des Venusberges kein legitimes und gängiges dramaturgisches Mittel. Urteile wie diese hinderten Lorenz wohl daran, das „Geheimnis der Form“ auch in den Stücken vor dem *Ring* zu suchen. Abgesehen von dieser eigentümlichen Aburteilung der frühen Ouvertüren charakterisiert der Autor die Tatsache, „dass das Drama in Wagners späteren Werken allemal sogleich mit dem ersten Tone Musik einsetzt und nicht erst mit dem Öffnen des Vorhanges“ aber auch als Schwäche: „Es ist nun merkwürdig, zu sehen, wie der Augenblick des Spielanfanges schließlich nicht einmal mehr die Kraft hat, in des Meisters Empfinden einen formgliedernden Einschnitt hervorzurufen.“⁴¹⁵ Ein Mangel muss das für Lorenz zunächst deswegen sein, weil die Form dadurch verschleiert wird. Die „dichterisch-musikalische Periode“ (die Wagner in *Oper und Drama* aus den Erfahrungen seiner Kompositionen bis *Lohengrin* beschreibt, für Lorenz aber der Maßstab *aller* Werke Wagners ist) bsetimmt sich nach seiner Maßgabe zuallererst aus der Tonalität, sprich: Einheitlichkeit der Tonart. So sieht er sich vor das Problem gestellt, dass die erste Periode, „die meist aus der Einleitungsmusik bestehen, manchmal nicht mit dem Aufgehen des Vorhanges endigen, sondern in den Akt hineinragen.“⁴¹⁶

Als Beispiel wählt er (neben den *Tristan*-Einleitungen) das Vorspiel zum *Parsifal*. Der Dominantseptakkord, mit dem es endet, ist in Lorenz' Augen nicht satisfaktionsfähig für den Abschluss einer Periode. Erst die neue Vorzeichnung H-Dur (bei den Worten Gurnemanz': „Jetzt auf, ihr Knaben“) bezeichnet den Beginn der zweiten Periode. Das bedeutet in Lorenz'scher Denkweise aber nicht nur, dass die Zäsur zwischen Vorspiel und Handlung nicht beim Öffnen des Vorhangs und der ersten gesungenen Worte liegt, sondern dass die Bühnenmusiken, die die Periode abschließen, in einem formalen Verhältnis (meist in Bar- oder Bogenform) zu vorher Erklungenem stehen müssen. Diese Abhängigkeiten macht sein Schema deutlich:

I. Stollen: Liebesmahlspruch mit Wiederholung. Aushall in As . . .		19 t.
II. Stollen: Liebesmahlspruch mit Wiederholung. Aushall in c . . .		19 t.
Abgesang: Bogen:		
Gralsmotiv und Glaubensthema. I. Strophe, Schluß in es.		17
Gralsmotiv und Glaubensthema. II. Strophe, Kad. in As		17
Nachspiel aus Glaubensthema und Ganzschluß in As		7
Liebesmahlspr. polyph. verarbeitet As—Ges ⁷ St. 5		} barf. MS 26
Liebesmahlspr. polyph. verarbeitet Ces—A ⁷ St. 5		
Liebesmahlspruch anders fortgesponnen und Heilandsklage, Halbkadenz		
Dominantseptakkord und Trugschluß		13
Gralsmotiv		6
Glaubensthema		14
Gralsmotiv		8
kl. Bogen		28
Ganzschl. in As		
		HS 41
		108 t.

⁴¹⁵ Ebd., S. 187

⁴¹⁶ Ebd., S. 188

Die Vorhangöffnung befindet sich in dieser Abbildung in der viertletzten Zeile, zwischen „Dominantseptakkord“ und „und Trugschluß“. Besonders auffällig ist, dass Lorenz nur in dieser Zeile die Bezeichnung der Motive vermeidet und den funktionsharmonischen Zusammenhang allein als Benennung gelten lässt. Die eigentlich fällige Nomenklatur „Liebesmahlspruch“ lässt er unter den Tisch fallen, weil sie in seinem Bogen- und Barkonzept kein Gegenüber fände. Um des Symmetriegedankens willen muss er die melodische Qualität der ersten Musik auf dem Theater vollkommen vernachlässigen.⁴¹⁷ Diese etwas borniert wirkende Zurechtstufung der musikalischen Ereignisse („Die Symmetrie ist verblüffend“) mindern den an sich überlegenswerten Abschlussgedanken:

„Die Symmetrie ist verblüffend. – Dem Parsifal ist nicht ein Vorspiel mit bloß musikalischen Themen vorausgestellt, sondern eine Asdur-Periode, welche den Urgrund des Dramas so deutlich zeichnet, dass diese Musik am Schluß aus sich selbst die plastischen Figuren gebiert, die unser Auge beim Aufgehen des Vorhanges so herrlich gefangen nehmen, aber nicht als etwas die Vorspielmusik Unterbrechendes, sondern als unmittelbare Folge der Töne. Die Impression des Bildes der betenden Gralsdiener, die erhaben-milden Farben ihrer Gewandung gehören mit zur Einleitung.“⁴¹⁸

Die Überlegung, dass die ersten Takte auf der Bühne als Übergang in die eigentliche Handlung gestaltet sind, deckt sich mit unseren Beobachtungen. Lorenz' unbedingte Setzung der Tonalität als Grenze der Perioden wäre zu diskutieren, denn der lang gehaltene Dominantseptakkord und seine Auflösung in einen weiter entfernten mediantischen Bereich kann in seiner Klanglichkeit auch als starke Zäsur erkannt werden, zumal der Wechsel des akustischen Ortes – von Bühnenklängen ist ja bei Lorenz nicht die Rede – noch hinzukommt. Das überstrenge Formraster hindert ihn zudem daran, festzustellen, dass der einstimmige Beginn sowohl des Vorspiels wie der Bühnenmusik durch die gemeinsame motivische Herkunft aufeinander verweist. Man hat auch zu fragen, was eine einfache Verschiebung der Periodengrenze – neben einer fragwürdigen Symmetrie – an Erkenntniszuwachs bringt; freilich soviel, dass die vermittelnde Rolle der Takte nach Bühnenöffnung eine formale Heimat in Lorenz' System erhält. Allerdings klappt dies ja nur bei *Parsifal* und, zumindest wird es so von Lorenz ausgeführt, bei *Tristan*. Die anderen Möglichkeiten, die auch in Wagners „späterer“ Zeit an Vermittlungsinstanzen bestehen (für die *Meistersinger* wurden sie oben erläutert), werden ebenso wenig erwähnt wie die auch vor dem *Ring* existenten

⁴¹⁷ In Band IV der Reihe „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner“, „Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal“ (Tutzing 1966/2, Erstauflage erschienen 1933) nennt Lorenz zwar in Klammern den „Lbsmspr.“, gibt ihm aber – in veränderter Nomenklatur: der zweite „Hauptsatz“ ist nun die „Reprise“ – gemeinsam mit dem vorausgehenden Dominantseptakkord die untergeordnete Funktion der „Vorbereitung der Reprise“ (S. 17)

⁴¹⁸ Alfred Lorenz, Theatermusik oder dramatische Symphonie?, in: Deutsches Musikjahrbuch 1925/2, Berlin 1925, S. 189

Lösungen. Schließlich wird bei der ausführlichen Besprechung dieser Parsifal-Takte von Lorenz ein bemerkenswerter Umstand gar nicht thematisiert: Auf der Bühne erklingen nacheinander drei musikalische Gestalten, die als „Leitmotive“ Zusammenhang stiftende Bedeutung für das Gesamtwerk haben. Dieser Tatsache widmet sich das folgende Kapitel.

2. Musikalische Funktion: Erinnerungs- und „Leit“motive⁴¹⁹ auf dem Theater

Bei der Vorhangöffnung zum *Parsifal* ertönen, erratisch nebeneinander gestellt, die später so bezeichneten Motive des „Liebesmahles“, des „Gral“ und des „Glaubens“, teils fortgesponnen durch das Orchester. Damit wird auf der Bühne im Nachhinein das thematische Material in sinnfällig-knappster Form exponiert, das im Vorspiel weit ausgebreitet das gesamte musikalische Geschehen beherrscht hat. Versteht man die Stelle als „nachträgliche Exposition“, so handelt es sich um eine immanent musikalische Sichtweise, die den dramaturgischen Kontext außer Acht lässt. Dieser dramaturgische Zusammenhang ist natürlich vorhanden, doch wirkt er seltsam untriftig. Er zwingt die drei Motive unter die Bezeichnung „der feierliche Morgenweckruf der Posaunen.“ Abgesehen davon, dass auch Trompeten beteiligt sind, und zwar melodieführend, muss man fragen, wie es – unter Maßgabe eines realistischen Morgensignales – zu den unterschiedlichen Tonarten kommt. Außerdem erschließt sich nicht, warum Wagner alle drei Motive wie *eine* Inzidenz zusammenspannt; von einem theatralischen Standpunkt aus wäre z.B. die dreimalige Wiederholung eines einzigen der drei Motive überzeugender gewesen. Am plausibelsten aber wäre wohl die Verwendung eines vom Vorspiel völlig unabhängigen Motivs gewesen, das den beabsichtigten Signalcharakter dann auch deutlicher hätte ausformen können. Die Wahl der Blechblasinstrumente auf der Bühne hätten diesen dramaturgischen Zusammenhang eindeutig genug hergestellt, zumal Gurnemanz die Bedeutung dieser Inzidenz klar verlauten lässt: „Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott, dass ihr berufen, ihn zu hören.“

Das Irritierende an dieser Stelle ist, dass eine dramaturgische Standardsituation, die nach einer entsprechend standardisierten Schauspielmusik verlangt, zwar bühnenmusikalisch umgesetzt wird, aber mit thematischem Material, das über die bloße Inzidenzfunktion hinausweist. Die

⁴¹⁹ Der Begriff wird in vorliegender Studie verwendet im Bewusstsein seiner „Problematik“, der Joachim Veit (Artikel „Leitmotiv“ in: MGG/2, Bd. 5, Sp. 1078-1095) in seinem umfassenden und aktuellen Artikel aus dem Weg zu gehen sucht, indem er historisch differenzierend „Erinnerungsmotiv“, „charakteristisches Motiv“, „Leitmotiv“ sowie deren Erscheinen in „Versmelodie“ bzw. „Orchestermelodie“ unterscheidet. Diese Methode gelingt in dem terminologischen Überblick, würde aber für die Belange dieser Arbeit mehr Verwirrung stiften; wo es nötig ist, wird aber selbstverständlich auch hier differenziert.

Verweiskraft, die für eine Aufgabe wie diese nötig ist (nämlich die morgendliche Gebetsaufforderung, wie sie das Libretto mit sich bringt, Bühnenmusikalisch in Szene zu setzen), liegt schon in der Emblematisierung des Inzidenzinstrumentes selber. Was das Instrument spielt, entlehnt sich traditionell eher dem überkommenen Repertoire als das es Betätigungsfeld der Originalität des Komponisten wäre. Wenn nun das, was das Inzidenzinstrument spielt, in ähnlicher Weise emblematisch wird, dann ist der Sprung zum Leitmotiv vollzogen, zumindest was die Verweiskraft desselben betrifft. So knüpft sich die Frage an, was die an und für sich eindeutige Bühnensituation an darüber hinausweisenden Bedeutungsebenen trägt: Sonst würde sie ja nicht mit Motiven operieren, die bereits durch ihre extensive Verwendung im monumentalen Vorspiel auf eine wesentliche Bedeutungsschwere schließen lassen.

Nun öffnet das Zusammenspannen von traditioneller Inzidenz und origineller Motivik gerade in diesem Fall weitestgehenden Interpretationen Tür und Tor: Etwa, dass das ganze Vorspiel als Grals-Gebet gedacht ist, oder dass das Vorspiel erst mit der Vorzeichnung nach E-Dur endet, wie Lorenz meint. Da nähere Hinweise aber fehlen (es sei denn, man nähme die Interpretation „Liebe – Glaube: Hoffen?“, die Wagner an König Ludwig richtete zum Ausgangspunkt), soll reiner Spekulation hier kein Raum gegeben werden. Wie auch immer solche Fragen gelöst werden: Es ist wiederum deutlich, dass Wagner in seinen Bühnenmusiken weitergehende Zwecke verfolgt als die reine Durchführung von im Libretto vorgesehenen Musiken. Ein ähnlicher Fall konnte schon bei der Analyse der Skizzen zum *Lohengrin* beobachtet werden: Die für die eröffnende Königsfanfare vorgesehene Musik war dem Komponisten zu „allerweltsmäßig“, weswegen er ein neues Trompetensignal entwarf, das in seiner Ausgestaltung so charakteristisch war, das es über alle drei Akte hinweg als eine „Säule des Dramas“ fungieren konnte.

Ist also bei der Musik auf dem Theater sowohl von *Lohengrin* wie von *Parsifal* die Absicht Wagners zu entdecken, zu einer charakteristischen Formung einer Aufgabe zu gelangen, die auch konventionell erfüllbar gewesen wäre. Doch der Vergleich auch die Differenz zwischen den Werken, deren Uraufführungen 32 Jahre auseinander liegen. Den Unterschied hat Jack Madison Stein auch anhand des terminologisch nicht gerade eindeutig verwendeten Begriffes vom „Leitmotiv“ deutlich zu machen versucht⁴²⁰. Die sich daran anschließende Diskussion ist in ihren wichtigen Stationen zusammengestellt von Joachim Veit⁴²¹. Dabei ist die Frage umstritten, ob das Leit-(und auch das Erinnerungs-)motiv auf der Bühne exponiert sein muss, oder ob diese Forderung, wie sie aus *Oper und Drama* zu fließen scheint, zu strikt ist. In

⁴²⁰ Richard Wagner & The Synthesis of the Arts, Detroit 1960

⁴²¹ Artikel „Leitmotiv“ in: MGG/2, Bd. 5, Spalte 1080ff.

dieser Auseinandersetzung bietet der Beginn des ersten *Parsifal*-Aufzuges freilich ein in der bisherigen Diskussion noch nicht bemerktes Argument:

Die gestisch-betende Interpretation der Bühnenmusik versieht deren Motive – eben die drei genannten Leitmotive – mit genau dem bühnendramatisch vergegenwärtigten Inhalt, den Wagner verlangt, damit sich die „vorbereitende Orchestermelodie“ als „Ahnung“ darauf beziehen kann und „der `Gedanke` des Instrumentalmotives“⁴²² sich als Erinnerung daraus ableiten kann.

Im speziellen Fall der „Königsfanfare“ und des „Morgenweckrufes“ liegt der wesentliche Unterschied darin, dass erstere ausschließlich auf der Bühne erklingt und den Weg in den Orchestergraben nicht findet, während „Gralsmotiv“ und „Glaubensmotiv“ nur an dieser Stelle auf der Bühne, sonst aber allenthalben im Orchester präsent sind. Doch auch im *Lohengrin* finden sich solche „einmaligen“ Bühnenmusiken: Einmalig, weil sie sonst nur im Orchestergraben zu hören sind. Das betrifft natürlich das „Gralsmotiv“, das Thomas Mann als dem „allwissenden Orchester“ angehörend betrachtet. Es gilt aber, für ein weiteres wichtiges Motiv der Oper. Der zweite Aufzug beginnt, wie nun schon häufig für Aktanfänge beobachtet werden konnte, mit Musik auf der Bühne. Noch bevor Friedrich Telramund und Ortrud ihre nächtlichen Gedanken entspinnen, hört man „hinter der Szene“ „aus dem Palas jubelnde Musik.“ Die Bläser spielen hier tatsächlich „Allerweltsfanfaren“, die auch dadurch nicht besser im Gedächtnis haften, dass sie in der Mitte der Szene wiederholt werden⁴²³.

⁴²² Wagner-SuD Bd. 4, S. 190

⁴²³ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Otto Singer, Leipzig 1909

Lebhaft. (Aus dem Palas hört man jubelnde Musik)

Bl. auf der Bühne

tr. * tr. * tr. * tr. * tr. * *riten.*

p Orchester *pp*

The musical score consists of three systems. The first system is for piano, with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with triplets and a bass line with chords. The second system continues the piano part, with 'tr.' markings above the notes and 'riten.' indicating a ritardando. The third system is for the orchestra, with a bass clef and a key signature of two sharps. It features a melody with a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic marking.

Doch am Ende dieser Musik auf dem Theater erklingt ein Motiv, das aus dem ersten Akt der Oper vertraut ist, und das so charakteristisch in seinem ausgedehnten harmonischen Gang ist, dass man es wohl ganz unmittelbar mit der dort auftretenden Elsa in Verbindung bringt.

Wagner selbst legte auf diesen Motiveinfall großen Wert, wie seine ausführliche Erwähnung in der späten Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* klar macht:

„Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des »Lohengrin« als Schlußphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zutheilt, würde sich etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, daß meines Wissens noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen sind. Dieß hat aber seinen Grund im scenischen Vorgange. Elsa ist in sanfter Trauer, schüchtern gesenkten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges

The musical score consists of two systems. The first system is for piano, with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a melody with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the piano part, with a bass clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a melody with a piano (*p*) dynamic marking.

sagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet sie nichts Anderes als ein mit süßem Vertrauen erfüllendes Traumgebild: »mit züchtigem Gebahren gab Tröstung er mir ein«; - dieß hatte uns jener Aufblick etwa schon gesagt.⁴²⁴

Wagner behauptet also, die spezifische harmonische Gestaltung des Abschnittes sei dem „szenischen Vorgange“ geschuldet, mit anderen Worten: Würde Elsa sich anders auf der Bühne verhalten, würde auch das Motiv eine andere Gestalt haben. Doch bleibt die Ausformulierung in Instrumentierung und Harmonik natürlich trotzdem eine Interpretation des „allwissenden“ Orchesters und findet ihren Platz deswegen dort und nicht auf der Bühne. Als Erinnerungsmotiv taucht es im Laufe der Oper einige Male wieder auf und bezieht sich nach Wagners Theorie immer wieder auf sein erstes Auftreten, das mit dem „Ausblick ihres schwärmerisch verklärten Auges“ den individuellen Wesenszug Elsas in musikalische Parameter übersetzte. Zwar ist von dem „Beziehungszauber“ (so Thomas Manns Begriff, der die Konstruktion Wagners fassen will, dass sich die erklingenden Motive untereinander und im Verein mit der szenischen Geste interpretieren und so handlungsmässig Entferntestes zusammensehen) im engen Sinne erst ab oder eigentlich nur im *Ring* zu reden, aber die Verweiskraft des Motivs ist so stark, dass bei jedem Erklingen die Person Elsas in Erinnerung gerufen wird, und so auch hier, zu Beginn des zweiten Aktes. In diesem speziellen Fall ist das musikalische Geschehen so zu decodieren: Während Telramund und Ortrud (sichtbar auf der Bühne) vor dem Palas über ihr Schicksal sinnieren und Ränke schmieden, finden in der Burg Feierlichkeiten (Trompetenfanfaren auf der Bühne) statt, an denen auch Elsa teilnimmt („Unschuldsmotiv“, Elsa ist also wieder „schüchtern gesenkten Hauptes“ vorzustellen). Das unmittelbare Nacheinander von Trompetenfanfare und „Unschuldsmotiv“ macht die eigentümliche Vertauschung der Ebenen deutlich, die man von einem dramaturgisch-poietischen Gesichtspunkt her durchaus als Fehler fassen könnte: während die Fanfarenstöße bühnenrealistische Inzidenzen darstellen, fehlt dem Elsa zugehörigen Motiv die Legitimation des Bühnenklanges, weil es sich bereits um eine Interpretation ihrer Gemütseigenschaften handelt.

Dass das als „Fehler“ eingestuft werden kann, gilt nicht trotz seiner Eigenschaft als Erinnerungsmotiv, sondern gerade wegen dieser Eigenschaft. Wäre es nicht eindeutig als „Unschuldsmotiv Elsas“ denotiert, sondern z.B. von allgemein tänzerischem Charakter und in der „Musiksprache“ der vorgestellten mittelalterlichen Umgebung (so wie die anderen Inzidenzen) gehalten, so wäre die Einhaltung der Ebenen gewahrt: Bühnenrealistik hie (z.B. Königsfanfaren oder Weckfanfaren oder Festfanfaren), Interpretation von Handlung und

⁴²⁴ Wagner-SuD Bd. 10, S. 191-192

Personen da (z.B. Elsas Wesen durch das „Unschuldsmotiv“). Doch die Triftigkeit dieser Gestaltungsebenen ist für Wagner offensichtlich unerheblich. Stattdessen wollte er eine andere Trennung deutlicher hervorheben: Während von Aktbeginn an bis zum Ende der Szene das Orchester (einmal begleitend, einmal ausdeutend) den Dialog des „dunklen Paares“ Telramund/Ortrud sekundiert, steht die „jubelnde Musik aus dem Pallas“ – die zweimal erklingt – für die Seite der „Guten“; und da zu dieser Welt auch Elsa mitsamt ihrer Schüchternheit gehört, erklingt ihr Motiv auch aus dieser Theaterecke. Hier ist also weniger eine Handlungs- und Ausdeutungsebene, sondern eher ein Konzept zweier Orchester vorhanden, die den gegensätzlichen Personengruppen zugeordnet und akustisch getrennt positioniert sind. Darüber hinaus sind diese Ebenen auch von der Besetzung her unterschieden (Bläser auf der Bühne, streicherbetont im Orchestergraben). Ein Motiv, das wie das vorliegende Motiv der Elsa bereits fest mit einer Person verbunden ist, ermöglicht solch ein Konzept von Gegenorchestern sehr einfach.

Geht man von diesem Fall der Gegenorchester aus, würde sich aber doch eine musikalische Darstellung der anderen Gestalt des „hellen Paares“, Lohengrin, geradezu aufdrängen. (Das Denken in einem Gegensatz von dunklem und hellem Paar ist zwar für die Interpretation dieser Oper weit verbreitet, hier im Grunde freilich nicht bis ins Letzte stimmig: Denn Lohengrin ist die Lichtgestalt schlechthin. Diese seine Eigenschaft verunmöglicht eine tatsächliche „helle Paarbildung“ mit Elsa, da eine freiwillige, partnerschaftliche Bindung – wie bei Ortrud und Telramund – so nicht funktionieren kann. Das Scheitern der Beziehung wird daher folgerichtig aus dem Paar selbst heraus verursacht: Elsa ist nicht „licht“ genug. Das Schema der gegensätzlichen Paare bleibt dessen unbeschadet ein wichtiges theatralisches Mittel dieser Oper, und so auch der hier besprochenen Stelle.) Vergleichen wir hierzu die zweite „jubelnde Musik aus dem Pallas“, die wiederum das finstere Brüten Telramunds und Ortruds unterbricht:⁴²⁵

⁴²⁵ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Otto Singer, Leipzig 1909

(Musik aus dem Palas)
Tromp. u. Pos. auf der Bühne

Es sind hier also nur die ersten vier Takte des ersten Auftretens wiederholt. Das macht nicht nur auf die drei „Elsa-Takte“ aufmerksam, sondern auch auf die vier diesen vorausgehenden. Viermal wird die markante Tonfolge von Oboen, Klarinetten, Trompeten und Posaunen gemeinsam wiederholt:

So einzeln stehend identifiziert man die Melodiefolge leicht mit der Stelle, die Lohengrins Ankunft im ersten Akt (Beginn dritte Szene) bezeichnet:

Nicht nur die Übereinstimmungen in der rhythmischen und intervallischen Folge, sondern auch die Instrumentierung lassen beide Stellen aufeinander und damit auf die Figur Lohengrin selbst verweisen und gegen Ende der dritten Szene des zweiten Aktes wird diese Tonfolge eingesetzt, um jubelnd Lohengrins Erhebung zum Führer des Brabanter Heeres zu feiern. Dass das Motiv in der Bühnenmusik nur fragmentarisch erscheint, verwundert insofern nicht, als es – wie immer wieder festgestellt wurde - überhaupt erst ganz am Ende des letzten Aktes vollständig, das heißt metrisch abgeschlossen erscheint. Außerdem wird es dafür in vorliegender Stelle immerhin viermal wiederholt. Und damit hat auch der Titelheld, wenn auch weniger auffällig als Elsa, seinen Platz in der Bühnenmusik bzw. im Palast gefunden. So zeigt die Stelle einen experimentellen Umgang mit dem Werkzeug des Erinnerungsmotivs (oder, in Begrifflichkeit von *Oper und Drama*: „Diese melodischen Momente, in denen wir

uns der Ahnung erinnern“, gleichsam musikalische „Säulen des Dramas“). Denn der prinzipiell festgelegte Einsatz von Bühnenakustik wird in *Lohengrin* zeitweise außer Kraft gesetzt für eine Stelle wie diese – und auch für die „Thomas-Mann-Stelle“. Mit Königsfanfare, Gralsmotiv, Elsas Unschuldsmotiv und Lohengrins Motivfragment sind in dieser Oper so viele Leitmotive auch auf der Bühne zu hören wie sonst nie⁴²⁶, ob das vom bühnenrealistischen Standpunkt stimmig ist (wie bei der Königsfanfare) oder nicht. In dieser Hinsicht ist *Lohengrin* eine Ausnahme geblieben, denn nach dem „Sonderstatus“ des „wortgezeugten“ Rings ist auf die dramaturgische Triftigkeit (oder mindestens: Möglichkeit) der Inzidenzen wieder so großer Wert gelegt wie vorher bis zum *Tannhäuser*. Für den *Ring* selbst aber, also das Werk, das im strengsten Sinne die Leitmotivik als wichtigstes Konstitutiv zur Musikalisierung seiner epischen Dimensionen erhalten hat, sind die Leitmotive selbst (mit der Ausnahme „Siegfrieds Hornruf“) im „allwissenden“ und kommentierenden Hauptorchester beheimatet.

Hat die „Erinnerungsmotivik“ im *Lohengrin* also die Grenze der dramaturgischen Legitimität der Inzidenz geweitet bzw. in ihren klassischen Grenzen überschritten, so ist das nicht das einzige Mal, das die Bühnenmusik zum Experimentierfeld wird. Gerade die Triftigkeit im handlungs-historischen Sinn, die ein harmonisch weitschweifendes Motiv wie das Elsas vor dem mittelalterlichen Hintergrund des Plots eigentlich von Inzidenzmusik ausschließen sollte, ist für Wagner Ausgangspunkt für Passagen, die offensichtlich unter anderen Gesichtspunkten für die Bühne gestaltet wurden als die Faktur der Instrumentalstimmen im Orchestergraben.

3. Ästhetische Funktion: Eine „ursprüngliche Sprache“

Der ästhetische Abstand zwischen der Ausprägung der Musik im Orchestergraben und der Musik auf der Bühne ist am ehesten in der Kategorie der „Ursprünglichkeit“ auszudrücken. Diese „Ursprünglichkeit“ ist wiederum dreifach zu fassen: Zunächst ist damit gesagt, dass – im Unterschied zum Orchestergraben – eine Bühnenmusik zunächst unter Berücksichtigung von Gesichtspunkten eingefügt werden muss, die eine plane Eingliederung in die szenisch dargestellte Handlung garantieren. In dieser Hinsicht muss z.B. von der „Triftigkeit im handlungs-historischen Sinn“ her das Inzidenzinstrument richtig gewählt werden. Der Verstoß

⁴²⁶ Selbst bei dem als erklärungsbedürftig eingeschätzten „Parsifal“-Beginn waren es „nur“ drei; allerdings die konstitutiven drei.

gegen diese Regel, und sei er noch so verbreitet (wie etwa das Auftreten von Klarinetten in antiken Sujets) wird in der bereits oben zitierten Kritik Francois-Joseph Fétis' zu Spontinis *Vestalin* angeprangert: „Io non potevo ristar dal ridere al vedere nella *Vestale* de `Romani i quali suonavano il clarinetto e l'officleide!“⁴²⁷ In diesem Sinne ist Musik auf dem Theater gleichzeitig Alltagsmusik, und zwar Alltagsmusik in der historischen Gleichzeitigkeit der Opernhandlung. Sie wird so zu einem Fragment historischer Realität und muss daher eine ursprünglichere Musiksprache pflegen als das Orchester, für das üblicherweise „auf dem Stand der Zeit“ komponiert wird. Damit kann die Grabenmusik eine nicht an den geschichtlichen Kontext gebundene Ausdrucksfunktion in einem Maße erfüllen, wie es der Bühnenmusik nicht „gestattet“ ist. So erhalten, um ein Beispiel zu nennen, die Jagdhörner im ersten Akt des *Tannhäuser* ihre sehr simple Gestalt.

Die Sphäre des Realistischen und der Ursprünglichkeit, die der Bühnenmusik zu eigen ist, wird besonders auffällig im Gegenüber zu einem komplexen Orchestersatz, wie bei den Königsfanfaren am Ende des ersten Aktes des *Tristan*. Eine ähnliche Differenz zwischen artifizierter Orchesterfaktur und simpler Musik auf dem Theater wurde für die „jubilante Musik aus dem Pallas“ (Beginn des zweiten Aktes *Lohengrin*) beobachtet. In beiden Fällen wird dieses ästhetische Gefälle der akustischen Ebenen *auch* in den Dienst der Personenzeichnung gestellt: Im *Lohengrin* steht die heile und lichte Pallaswelt dem auskomponierten grüblerischen „dunklen Paar“ gegenüber. In *Tristan* stehen die fast primitiven Fanfarenstöße für die lichte – und das heißt in dieser Oper in Umkehrung zum *Lohengrin*: die falsche, trügerische – Alltagswelt, während die Liebeswelt Isolde in der chromatisierten Sprache des Orchesters ihren Ausdruck findet; Paul Bekker drückt das so aus: „In höchstgesteigerter Kraft prallt die chromatische Linie gegen die harmonische Realität der C-dur-Fanfaren.“⁴²⁸

Dass es dabei nur zur Annäherung an eine „historische Wahrheit“ kommen kann, liegt auf der Hand; so kann es ernsthaft nicht um die Rekonstruktion eines römischen Marsches gehen, wenn eine banda über das Theater zieht (sei es in der antiken Welt der *Vestalin* oder in der mittelalterlichen des *Rienzi*) – und doch bedient sich auch die banda-Musik der relativ ursprünglichen musikalischen Mittel, die zur Gattung „Marsch“ immer gehören: Einfachheit des Rhythmus', der Form, der Harmonik. Es gilt speziell für die banda sul palco und ihre Marscheinlagen, dass der Opernbesucher einen Teil Alltagsmusik auf der Bühne vorgeführt bekommt, und damit ein Realitätsfragment, das allerdings weit weniger von historischer

⁴²⁷ siehe Abschnitt „Banda“

⁴²⁸ Das Leben im Werke, Stuttgart 1924, S. 352

Triftigkeit, sondern von usueller Ursprünglichkeit geprägt. Neben dem Streben nach Ursprünglichkeit in Sinne der epochenspezifischen Gleichzeitigkeit von Bühnenmusik und Handlung kommt es hier also zu einer Gleichzeitigkeit von Bühnenmusik und Alltagserfahrung des Opernhörers. Dieser Zusammenhang verleiht dem Gesamt der Opernkomposition sozusagen einen „Sitz im Leben“. Man könnte vergleichsweise sagen, dass die Bühnenmusik als Alltagszitat eine Rückbindung an das sinnliche, echte Leben gewährt, so wie Wagner vom Stabreim postuliert, er gewähre der Wortsprache die Rückbindung an die unmittelbare Sinnlichkeit. So schreibt Wagner z.B. in der *Mitteilung an meine Freunde*:

„hat die dichterische Sprache wiederum im Stabreime ein unendlich vermögendes Mittel, das wir abermals als ein sinnliches in der Bedeutung bezeichnen können, daß auch ein umfassender und doch bestimmter Sinn in der Sprachwurzel ihm zu Grunde liegt.“⁴²⁹

Gemünzt auf die *banda sul palco* kann deshalb Clemens Risi zu Recht schreiben:

„Die *banda* vermag eine Verbindung zu schaffen zwischen Fiktion der Bühne und Wirklichkeit des realen Lebens des einzelnen, der die alltägliche und regelmäßige Rezeption von `Blasmusik` durch Militär- und Stadtkapellen mit vielen seiner Nachbarn teilt.“⁴³⁰

Der mit der *banda* häufig verbundene „*da-lontano-Effekt*“ weist laut Anselm Gerhard ebenfalls darauf hin, dass die Bühnenmusik innerhalb der Oper der Schauplatz (oder Hörplatz) der Realitätserfahrung des Hörers war:

„Wieder scheint diese Innovation [gemeint ist `Die Einblendung einer zunächst nur in der Ferne hörbaren musikalischen Struktur in den vom sichtbaren Bühnengeschehen bestimmten Ereignisse`] direkt mit den Wahrnehmungszumutungen einer von zahlreichen Kriegen geschüttelten Epoche zusammenzuhängen, denn alle frühen Beispiele für diese modernen *da-lontano-Effekte* sind von der `Klangidee eines aus der Ferne herannahenden Marsches` bestimmt.“⁴³¹

Dass das nicht nur von den französischen und italienischen Opern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt, sondern auch von Wagners *bande*, ist vor allem am „Kriegsgewühl“ im *Rienzi* zu Beginn dieser Arbeit ausführlich dargestellt worden. Aber auch viele Geräuscheffekte „reisen“ den Hörer aus der artifiziell komponierten Musiksprache heraus, indem sie Signale, die er auch oder sogar in erster Linie von außerhalb des Opernhauses kennt, und die insofern ursprünglicher sind, in oft überraschender Weise einsetzen. Als Beispiele wurden die Signalpfeife im *Holländer*, das Nachtwächterhorn in den *Meistersingern* oder das „Glöcklein“ im *Lohengrin* bereits genannt.

⁴²⁹ Wagner-SuD Bd. 4, S. 132

⁴³⁰ Clemens Risi, *Italienisches Musikdrama vor 1850*, S. 142

⁴³¹ Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper*, Stuttgart 1992, S. 180. Gerhard bezieht sich, wie er auch belegt, auf eine Aussage Jürgen Maehders.

Musik auf der Szene kann also als einfacher gestaltete Musik den Charakter eines Realitätsfragmentes haben; dabei ist es selten tatsächliches Zitat, viel häufiger gibt sich Bühnenmusik nur die Attitüde eines Zitates, indem es die Stilhöhe der Alltagsmusik nachahmt. Sind es auch öfter Eindrücke des Alltagslebens, die Wagner zu Bühnenmusiken inspirieren, so scheidet doch die wörtliche Wiedergabe meist an mangelhafter Detailerinnerung, wie bei der Schalmelweise des jungen Hirten im *Tannhäuser*:

„Bei einer Ersteigung der »Wostrai« überraschte mich beim Umbiegen um eine Talecke die lustige Tanzweise, welche ein Hirte, auf eine Anhöhe gelagert, pffiff. Ich befand mich sogleich im Chor der Pilger, welche an dem Hirten vorbei durch das Tal ziehen, vermochte es aber in keiner Art, später die Weise des Hirten mir zurückzurufen, weshalb ich mir dafür auf die bekannte Art selbst zu helfen hatte.“⁴³²

Ein weiteres Beispiel für die Komposition in der Stilhöhe einer gehörten Melodie:

„Früh um 4 Uhr weckte der Knecht mit dem Alphorn. Ich fuhr auf, sah dass es regnete, und blieb liegen um weiter zu schlafen. Doch ging mir das drollige Geblase im Kopfe herum, und daraus entstand eine sehr lustige Melodie, die jetzt der Hirt aussen bläst, wenn er Isolde's Schiff ankündigt, was eine überraschend heitere und naive Wirkung macht.“⁴³³

Man beachte auch hier das Moment der Überraschung, das durch die Konfrontation mit der ursprünglicheren, hier „naiver“ bezeichneten Musizierhaltung des Alltags im Kontrast zur komplexen Orchesterstruktur erreicht wird.

Doch auch da handelt es sich nicht um eine direkte Übernahme von Gehörtem – im engeren Sinne (wenn auch nicht „eins zu eins“) zitiert wird von Wagner allerdings das sogenannte „Dresdner Amen“, und zwar bekanntlich nicht nur im „Gralsmotiv“ des *Parsifal*, sondern schon im *Liebesverbot* und im *Tannhäuser* (John Warrack führt die Tatsache, dass diese Tonfolge Wagner über Jahrzehnte begleitete auf eine „starke emotionale Erfahrung“ zurück⁴³⁴). Als der Komponist es auf der Bühne einsetzt – als Teil des „Morgenweckruf“ zu Beginn des *Parsifal* – kann damit zwar ein kirchlicher, auch ein liturgischer Zusammenhang angedeutet sein. Ein Eintrag in den Cosima-Tagebüchern weist aber auf eine weitergehende Spur:

„Über das im Parsifal verwendete Amen der Dresdner Messe, welche eine Musik-Zeitung dem Kmeister Naumann zuschreibt, meinen wir, R. und ich, daß es viel älter sei.“⁴³⁵

⁴³² Wagner-Leben, S. 238

⁴³³ Wagner-SB Bd. 11, S. 153

⁴³⁴ Vgl. John Warrack, Musical Background, in: Peter Burbidge, Wagner-Companion, London 1979, S. 462ff.

⁴³⁵ Cosima-Tagebücher 2, S. 998

Damit wird von Wagners vordergründig der mögliche Vorwurf entkräftet, Richard hätte Anleihen bei anderen Komponisten genommen. Dahinter steckt aber die Überzeugung, dass dieses „Amen“ ob seines Alters eine besondere Würde hat, sozusagen einer „vorkompositorischen“ Epoche angehört. Das führt zu einer dritten Form von Ursprünglichkeit, die nicht (wie die Banda) einen Zusammenhang mit den Alltagsumständen der Hörer herstellen und auch nicht (wie etliche Fanfaren) eine Gleichzeitigkeit mit der Bühnenhandlung suggerieren will; in nicht wenigen Bühnenmusiken versucht Wagner eine Musik auszuformulieren, die selbst innerhalb der historischen Umstände der Handlung als vorzeitig gelten muss, als eine Art „primitive Urmusik“.

Diese Musiken können die Funktion haben, eine heile (Teil-)Welt darzustellen, die im Gegensatz zu einer ausweglosen oder unheildräuenden Situation steht. Das ist der Fall, wenn im *Lohengrin* (zweiter Akt, dritte Szene) ein ausgedehntes „Morgenlied“ der Bühnentrompeten eine aufgeräumte Burgszene einleitet und den vorherigen Fluch Telramunds wie einen bösen Traum wirken lässt. Ähnlich ist es auch im *Tannhäuser*, wo die sündenbeladene Hauptperson in das liebliche Wartburgtal versetzt wird: Die Schalmelodie des jungen Hirten verweist auf eine urtümliche Naturnähe, die im Rousseauschen Sinne unschuldig ist. In der „Traurigen Weise“ (*Tristan*, dritter Akt) dagegen wird das uralte Lied zur Urkunde einer von Urbeginn an tragischen Situation, die die Todverfallenheit als eine Naturdisposition des individuellen Daseins formuliert.

Die Fähigkeit der Musik, Naturnähe, „Ächtheit“ und Erhabenheit im Sinne von Ursprünglichkeit – sei es, wie ausgeführt, im heiteren oder im tragischen Zusammenhang – darzustellen, wird von Wagner mehrfach ausgeführt, etwa wenn er an Mathilde Wesendonck von Venedig aus schreibt:

„Wunderbar schön der Canal zur Nacht. Helle Sterne, letztes Mondviertel. Eine Gondel gleitet vorbei. Aus der Ferne rufen Gondoliere singend sich an. Diess ist ausserordentlich schön und erhaben. Die Stenzen des Tasso sollen dazu nicht mehr rezitiert werden; die Melodien sind aber jedenfalls uralt, so alt als Venedig, und gewiss älter als die Stenzen des Tasso, die man ihnen seinerzeit jedenfalls nur angepasst hat. Somit hat sich in der Melodie das ewig ächte erhalten, während die Stenzen wie ein vorübergehendes Phänomen in ihr aufgenommen und endlich verschlungen worden sind. Diese tief melancholischen Melodien, mit tönender, mächtiger Stimme gesungen, von der Ferne über das Wasser hergetragen, in noch weiterer Ferne verhallend, haben mich erhaben bewegt. Herrlich!“⁴³⁶

Schön, erhaben, uralt, „älter als die Stenzen des Tasso“, „ewig ächt“, „tief melancholisch“, „von der Ferne in noch weiterer Ferne verhallend“ usw.: Wagner versucht so die tiefe innere

⁴³⁶ Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871, 42. Auflage, Leipzig 1913, S. 39

Bewegung zu beschreiben, die das Hören einer urtümlichen, ursprünglichen Musikkundgebung in ihm auslöst. In einigen Theatermusiken sucht der Komponist nach Möglichkeiten, diesen Ausdruck kompositorisch auf der Szene zu bannen; besonders die ausgedehnten Bühnenmusiken geraten geradezu zu Experimentierfeldern, die in einer Spannung zwischen Primitivität und Komplexität die Eigenart prä- oder früh-artifizieller Musikgebung einfangen wollen. Den Charakter der „Unkomponiertheit“ versucht Wagner daher auf verschiedenen Wegen zu erreichen, u.a. eben dem extremer Komplexität und dem extremer Primitivität.

Ein kurzes, aber aussagekräftiges Beispiel für eine besonders „naturnahe“ Bühnenmusik ist der Versuch Siegfrieds im zweiten Akt des gleichnamigen Musikdramas, dem Gesang des Vogels zu antworten. Heraus kommt ein grelles, unreines Spiel, das weder rhythmisch noch melodisch zu einer konzisen Form kommen kann⁴³⁷. Die „Nachahmung eines rohen Rohrinstrumentes“, wie es Wagner nennt, steht für einen quasi frühen künstlerischen Versuch eines naturnahen Ausdruckswillens, dessen Scheitern auch Siegfried selbst erkennt: Mit diesem Instrument kann er keine Kommunikation mit der Tierwelt erreichen.

Diese primitive „Vorstufe“ hat der junge Hirt im *Tannhäuser* längst überschritten. Doch auch sein Schalmenspiel stellt eine relativ frühe Musizierstufe dar⁴³⁸. Das Englisch Horn-Solo⁴³⁹ vermeidet melodisch feste Gestalten, Leittöne, metrische Gleichmäßigkeit und rhythmische Ebenmäßigkeit zugunsten einer quasi improvisierten Musizierhaltung, die wie selbstvergessen wirkt. So bildet es in seiner naiven Ursprünglichkeit und Naturnähe einen denkbar großen Gegensatz zur aufgeladenen Schwüle des Venusberges, an die es sich – nur sehr kurz von der Orchesterklarinetten vorbereitet – anschließt.

Ganz planmäßig gestaltet Wagner also Musik, die auf planmäßig gestaltete und konzis gefasste Erscheinung zu verzichten scheint. Dieses zunächst paradox wirkende Vorgehen ermöglicht eine, verglichen mit dem Hauptorchester, ganz anders geartete Musiksprache, die zwar als naturnäher wahrgenommen wird, aber Primitivität und Komplexität nur als zwei Seiten der Medaille „Ursprünglichkeit“ erscheinen lässt. In zwei weiteren großen Bühnenmusiken – wie das *Tannhäuser*-Beispiel eröffnen auch sie neue Akte bzw. Szenenbilder – treibt Wagner in diesem Experimentier- und Spannungsfeld beide Aspekte in ein Extrem: Das „Morgenlied“ der Türme im *Lohengrin* ist in seiner Einfachheit in Wagners Werk einmalig, ebenso wie die „Alte Weise“ im *Tristan* ein Musterbeispiel an „einstimmiger

⁴³⁷ Notenbeispiel im Kapitel „Inzidenz“

⁴³⁸ Notenbeispiel ebd.

⁴³⁹ In den späteren Fassungen etwas gekürzt, vgl. WWV S. 288

Vieldimensionalität“ ist. Die folgenden Beobachtungen zu den beiden Beispielen werden das unterstreichen.

Die „Alte Weise“ im *Tristan* schließt in mancher Hinsicht an die Schalmeimelodie im *Tannhäuser* an. Wagner geht erneut vom Englisch Horn aus, doch wäre ihm „ein eigens hierzu angefertigtes Naturinstrument“, wie er in der Partitur schreibt, noch lieber. Für die zweite Bühnenmusik in diesem Akt, die „fröhliche“ oder „jubelnde Weise“, die genauso vom Hirten geblasen wird, möchte Wagner ein zweites, anderes Instrument, das ebenfalls neu (nach-)geschaffen werden muss.

„Das Englischhorn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen; es ist daher zu raten, je nach Befund des akustischen Verhältnisses, es durch Oboen und Klarinetten zu verstärken, falls man nicht, was das zweckmäßigste wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird.“⁴⁴⁰

Die Betonung liegt dabei offensichtlich auf *Naturinstrument*; damit wird eine Klangsphäre der Urtümlichkeit und Ursprünglichkeit erstrebt, die den Blasinstrumenten etwas „zurückgibt“, was zusammen mit der immer weiter ausgebildeten Intonationsgenauigkeit abhanden gekommen ist. Wagners spezielle Vorstellung für den Tonvorrat dieses Hornes ist nur indirekt überliefert, nämlich durch Eberhard Kretschmar, der wiederum „aus den Aufzeichnungen von Wilhelm Tappert, einem Musikgelehrten und Vorkämpfer Wagners“⁴⁴¹ zitiert:

„Wagner erzählt, er sei auf dem Rigi gewesen, habe dort einen Menschen hören blasen; auf einem Alpenhorn; Naturinstrument von mildem Ton, hat sich's zeigen lassen, dieses Instrument schwebte ihm vor, als er dem Hirten im III. Akt des *Tristan* die Melodie des Jubels zuwies. Er wollte den Ton `i` haben. Englisch Horn sehr schlechter Ersatz dafür.“⁴⁴²

Kretschmar erläutert dazu: „Der sogenannte Ton `i` ist ein Naturton und zwar der 7. Oberton. Er entspricht ungefähr dem 4. Ton der Tonleiter (in C-Dur als F), ist aber etwa 1/8 Ton tiefer als dieser.“⁴⁴³ Die „Untemperiertheit“ dieses Tones gibt der der ganzen, wirklich sehr simpel gehaltenen Melodie eine Nuance, die auf dem Englisch Horn so nicht darstellbar ist. Was für die „jubelnde Weise“ mit diesem einen Ton an charakteristischer Farbe erzeugt werden soll, wird in der „Alten Weise“ durch eine melodische Anlage erreicht, die sich

⁴⁴⁰ Originale Regiebemerkung

⁴⁴¹ Eberhard Kretschmar, *Richard Wagner – Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1939, S. 157.

⁴⁴² Ebd. S. 157f.

⁴⁴³ Ebd. S. 158

gängigen Dur-/Moll-Schemata in einer Weise entzieht und Passagen enthält, die selbst für die durchchromatisierte Tonalität des *Tristan* eine erstaunliche Avanciertheit aufweisen. Das gilt umso mehr, als sie ihre klangliche Potenz vor allem aus einer einstimmigen Linie und nicht aus der symphonisch ausgeweiteten Harmonik erhält. So entpuppt sich folgende Phrase, die mit einer Dreiklangsumspielung anhebt, in ihren sequenzierenden Glieder als Ausformulierung eines elftönigen Feldes, das als Schlussston gerade den tiefalterierten Anfangston anvisiert:⁴⁴⁴



Mit diesem Gegensatz von g' zu ges' ist ein chromatischer Gang exponiert, der in der weiteren Folge gerade die einfachste intervallische Beziehung, die Oktave in (eine altbekannte) Frage stellt: Warum teile ich die Oktave c'-c'' am plausibelsten mit ihrer Quinte g' und nicht in der genauen Mitte? Die Teilung im Tritonus bringt dem einfachen Klanggebilde c'-g'-c'' gleich eine ungeheure melodische Komplizierung und ein Ausgreifen des Ambitus über den klassischen Oktavrahmen hinaus zum d'':

The image shows two staves of music in G minor. The upper staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'p' and 'dim.'. It continues with several more triplets of eighth notes, with dynamics ranging from 'p' to 'sf' and 'dim.'. The passage includes a section marked 'accel.' and 'cresc.' leading to a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'p'. The lower staff begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'p' and 'dim.', followed by a section marked 'rall.' and 'dim.'. It then continues with a section marked 'p cresc.' and 'a tempo', leading to a section marked 'poco rall.' and 'dim.'. The passage concludes with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'p' and 'dim.'.

Dabei wird der „Hirtenreigen“ trotz seiner, die tonalen Grenzen sprengenden Gestaltung in die Handlung so eingepasst, dass er nicht als das „Zukünftige“ erscheint, sondern im Gegenteil als das Ältteste. Alle Todessehnsucht und Menschenverlorenheit, die Tristans Schicksal auszeichnen, finden hier ihren Urgrund, wenn nämlich der tragische Held in seinem gesungenen Kommentar die Melodie als Sterbemusik seines Vaters und seiner Mutter ausweist. Diese Deutung des „Hirtenreigen“ für das Drama spiegelt sich wieder in ihrer Rolle für die spezifische Musiksprache von *Tristan und Isolde*: Wenn die „Alte Weise“ der jungen Waise Tristan das Leben vorherbestimmt, das Fatum unentrinnbar erscheinen lässt, gibt die ausführliche, ja epische Ausbreitung einer chromatisierten Tonsprache im gleichen

⁴⁴⁴ Notenbeispiel nach dem Klavierauszug von Felix Mottl, Leipzig Nachdruck 1974

Atemzug auch dem Bruch Wagners mit der überkommenen Harmonik in seiner „Handlung“ das Siegel der Ursprünglichkeit. Ältestes wird Neuestes, „künstliche Naturmusik bzw. naturhafte Kunstmusik“⁴⁴⁵ verbinden die Pole von Primitivität und Komplexität. Die Bühne wird Hörplatz für ein „Erste Musik“ in all ihrer Ursprünglichkeit. Durch die räumliche Verortung des Instrumentes zur Szene hin wird sie gar zum „Schau“platz der Musik; denn das Englischhorn hinter der Bühne bringt zunächst die „übel gepflegte Herrenlosigkeit“ mit weitem Meerhorizont zum Klingen, um dann Bläser und Instrument selbst (etwas geheimnisvoll nur zur Hälfte) erscheinen zu lassen: „Der Hirt erscheint mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung und blickt teilnehmend herein“⁴⁴⁶ Man ist in dieser Urgrund suchenden Atmosphäre unwillkürlich an Wagners Begriff der „unendlichen Melodie“ erinnert. Die geradezu exzessive Verwendung dieses Begriffes in der Wagnerliteratur lässt freilich vor seiner Anwendung zurückschrecken. In einem Anhang wird daher versucht, diesen schillernden Ausdruck aus seinem originalen Zusammenhang der Schriften des Komponisten heraus zu entwickeln. Die dem Begriff eigene Zusammenspannung musikalisch-technischer und ästhetischer Zielsetzungen, die an den dramatischen Inhalt rückgebunden sein muss, wird daraus deutlich werden und damit seine Anwendbarkeit auf die „Traurige Weise“, für den er direkt konzipiert worden zu sein scheint.

Der „Hirtenreigen“ im *Tristan* ist gewiss ein Extrembeispiel, und es ist, wie angedeutet, nur ein Beispiel, wie Wagner die Ebene der Urtümlichkeit als Musik auf die Bühne bringt. Eine genauere Betrachtung des „Morgenliedes“ aus *Lohengrin* wird ein in seiner Einfachheit ebenso extremes, aber in gewisser Weise entgegengesetztes Beispiel für den angestrebten Charakter des „Ursprünglichen“ darlegen, der in dieser Szene in seiner Ausprägung der naturnahen, liedartigen „Heilen Welt“ gestaltet ist. Die Einbettung in die umgebenden Passagen wird ebenfalls berücksichtigt, was zusätzlich Gelegenheit gibt, den Kontrast zum Orchester, aber auch den Unterschied der Trompeter des „Morgenliedes“ zum Signalcharakter der „Königsfanfare“ zu thematisieren. So rundet das Fallbeispiel in mehrerlei Hinsicht die Untersuchungen zu Wagners Musik auf dem Theater ab.

Das Morgenlied im „Lohengrin“

Um das „Morgenlied“ auch aus seinem Umfeld heraus zu betrachten, wird die gesamte Passage in folgende Teile gegliedert, die mit den Buchstaben A bis E bezeichnet werden:

⁴⁴⁵ Vgl. Christian Thorau, Untersuchungen zur „traurigen Weise“ im III. Akt von *Tristan und Isolde*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Musikkonzepte 57/58*, München 1987, S. 119

⁴⁴⁶ Originale Regieanweisung

Lohengrin, zweiter Akt, Ende 2. und Anfang 3. Szene

<i>Teil</i>	<i>Takte</i>		<i>Tonart</i>	<i>Besetzung</i>
A	848-867	Friedrichs Fluch	fis-moll	Orchestergraben / Gesang
B	867-895	„Morgenlied“	D-Dur	Bühnenmusik (4 Trp. in D)
C	895-922	Morgendliche Verrichtungen	D-Dur	Orchestergraben
D	923-937	„Königsfanfare“	C-Dur	Orchestergraben / Bühnenmusik (4 Trp. in C)
E	938-972	Zusammenkommen der Edlen	D-Dur	Orchestergraben

Die Teile B, C, D und E werden also rein instrumental ausgeführt. B und D enthalten Bühnenmusik.

Im *Lohengrin* besteht in vielen Fällen eine eindeutige Zuordnung der Tonarten zu Personen⁴⁴⁷. Auch in den vorliegenden Abschnitten ist fis-moll für Ortrud/Friedrich und C-Dur für den König präsent. Für die Teile B,C und E hat Wagner D-Dur gewählt. Diese Tonart findet in dieser Oper verhältnismäßig wenig Anwendung, nämlich in nennenswerter Ausdehnung nur in der Ansage des Gottesgerichtes im ersten Akt, in der „jubilenden“ Bühnenmusik „aus dem Pallas“ zu Beginn des zweiten Aktes und bei zwei ausgedehnten Chorpässagen der „Edlen und Mannen“ im Anschluss an die hier betrachteten Abschnitte. Um von einem „typenhaften“ Gebrauch der Tonart zu sprechen, ist die Anzahl der Passagen natürlich zu gering, und auch die beteiligten Personen (Heerrufer im I., Wächter/Trompeter, unsichtbare Bühnenmusiker und Edle/Mannen im II. Akt) entstammen unterschiedlichen Gruppen.

Allerdings wirken die Tonarten, die schon von sich aus auf Ortrud/Friedrich bzw. König Heinrich (der gar nicht persönlich erscheint, dessen Anwesenheit in Brabant der morgendliche Ruf aber verkündet) verweisen, im Kontrast zum „neutralen“ D-Dur umso charakteristischer.

In diesem Zusammenhang sind nun die Nahtstellen der einzelnen Teile zu betrachten.

- Der Teil A ist in seiner musikalischen Gestalt vom düsteren Fluch Telramunds geprägt und bildet nur an seinem Abschluss, nach über 20 Takten, eine Kadenz, eben nach fis-moll. Dieser fast „mühsam“ erreichte Schluss fällt zusammen mit dem ersten Klang der Bühnentrompeten in D (T. 867). Diese blasen fis`-a`, also die den beiden Dreiklängen fis-moll und D-Dur gemeinsamen Töne. Es folgt ein Takt Pause, dann die

⁴⁴⁷ Vgl. Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 404.

Antwort des zweiten Trompetenpaares, und noch einmal Pause; jeder Takt erhält eine Fermate. Dem Ohr des Hörers bleibt so der fis-moll-Klang in langer Erinnerung: Erst das d'' in Takt 871 lässt die neue Tonart D-Dur erklingen. Ob man die Töne bis T. 877 noch als fis-moll-Klänge, bzw. Sextakkorde über fis hört, und erst mit der Quint a'-e'' die D-Klanglichkeit, lässt sich schwer entscheiden. Der Eindruck bleibt so und so der gleiche: Die neue klangliche Sphäre wird nicht durch korrekte, nachvollziehbare Modulation oder durch harte Rückung erreicht, sondern durch eine „weiche“ Umdeutung, die analog zum „Allmählichen Tagesanbruch“ aus den nächtlichen fis-moll-Schleiern das Morgenlicht der „heilen D-Dur-Welt“ aufgehen lässt.

- Der Übergang der D-Dur-Passagen (B und C) zu den Königstrompeten in C dagegen geschieht unvermittelt. Nur die vierte Viertel h''' der hohen Holzbläser in Takt 922 schafft eine minimale Brücke zwischen dem D-Dur-Dreiklang, der die Teile B und C beherrscht, und dem C-Dur-Dreiklang. Das Erreichen der Tonart C-Dur, die eindeutig für den königlichen Bereich steht, verleiht in gewissem Maße auch der vorherigen tonartlichen Sphäre D-Dur eine benennbare Konnotation, eben die der nichtköniglichen, „untertänigen“ oder auch bürgerlichen Welt. Weitere Anhaltspunkte (Motivik, Instrumentation, Regieanweisungen) werden diese Vermutung präzisieren.
- Das langsame dynamische Abebben der C-Dur-Passage führt bis zu einem tiefen *pp*-Einzelton C. Darauf folgt ein Paukenwirbel auf A, der als Orgelpunkt unter dem D-Dur-Quartsextakkordes und schließlich dem A-Dur-Dreiklang bis zum Eintritt von Chor und Tonika den ganzen Teil E über erklingt. Der Weg zurück nach D-Dur geschieht also ebenfalls über eine Rückung. Der ganze Teil E erweitert nun erstmals den bisher extrem eingeschränkten harmonischen Umfang. Aber auch hier sprengen die breiten Harmonieprogressionen nicht einen relativ engen kadenziellen Rahmen (äußerste Ausweichung ist die Zwischendominante in die Subdominantparallele).

Dass überhaupt wieder D-Dur angesteuert wird, gibt dem ganzen Tableau einen größeren Zusammenhang; die Tonart selbst aber erhält - eben in ihrer gerückten Abgesetztheit von C-Dur - einen noch einmal deutlicheren Hinweis-, ja Zeichencharakter. Sie steht (zumindest in diesen Abschnitten) für eine Welt, die vom Königsbereich ebenso zu unterscheiden ist, wie von der Sphäre Friedrich Telramunds.

Vom tonartlichen Gesichtspunkt aus gesehen ist die klangliche Beschränkung der Teile B und C bemerkenswert. Das ganze Morgenlied kommt mit den Tönen der Hornquinten in D-Dur

aus. Der Gebrauch der Töne der Naturtonreihe, v.a. in dieser altbekannten zweistimmigen Form der Terz, Sext- und Quintzusammenklänge gibt der Stelle einen typischen, archaisierenden Ton, der sich verbindet mit dem gestalterischen Wunsch nach Natürlichkeit im Sinne von „Ungekünsteltheit“. In der selbst auferlegten Beschränkung des Tonmaterials scheint eine auskomponierte Einfachheit auf, die sich verstärkt, je länger das „Lied“ dauert und die die Simplizität der mit ihr verbundenen Szenenvorstellung bekräftigt.

Diese Erscheinungsweise ist gut erklärbar mit der Bühnenrolle, die die Trompeten in Teil B zu spielen haben. Als Instrumente auf der Szene werden sie so eingesetzt, wie sich der Komponist wohl einen mittelalterlichen Tagesanbruch in der Stadt vorstellt. Sollen sie als Zeichen für die Brabanter Wächter und ihr Morgenlied stehen, müssen sie die dafür entscheidenden Eigenschaften erfüllen. Diese Eigenschaften sah Wagner offensichtlich in der Einfachheit von klanglicher und tonartlicher Modulationsfähigkeit (und Motivik, vgl. unten) verwirklicht. Doch ist die Simplizität hier so weit getrieben, dass es selbst innerhalb der dargestellten historischen Epoche noch als uralte wirken kann.

Erstaunlicher ist allerdings, dass der Komponist die klangliche Invarianz im folgenden Teil, der von Grabeninstrumenten ausgeführt wird, nicht zurücknimmt, sondern noch verstärkt. Im ganzen Teil C ertönt über 29 Takte hinweg ausschließlich der D-Dur-Dreiklang. Das ist im Schaffen Wagners nur vergleichbar mit dem Es-Dur-Dreiklang des Rheingold-Vorspiels.

Hier, wenn nicht schon im Teil B, kann man mit vollem Recht von einer „Klangflächenkomposition“ sprechen, deren Konstituenten Monika Lichtenfeld beschrieben hat.⁴⁴⁸ Der Abschnitt gehört zu einem der „Werke, in denen der Begriff des harmonischen Fortgangs regelrecht suspendiert erscheint“. Lichtenfeld beobachtet an solchen Stellen, dass die Zeit sich quasi verlangsamt, weil die klangliche Progression sozusagen eingefroren wird. Anders als bei einer Pause findet aber „noch“ musikalisches Geschehen statt; deswegen gilt:

„Musik wird nicht inhaltslos, sondern zuständig. Wo der Widerstreit kontrastierender Themen, das Variantenspiel der Motive, der spannungsvolle Eifer entwickelnder Arbeit zurückgenommen wird, wo Musik gleichsam nicht mehr mit ihren eigenen, zumindest den traditionellen, Aufgaben befasst ist, da zieht sie fremde Inhalte an“.

Insofern die Musik also nicht mehr „mit ihren eigenen Aufgaben befasst ist“, eignet ihr eine „Tendenz zum Deskriptiven“, oder, wie man auch sagen könnte, eine Verstärkung ihres Zeichencharakters. Und je weniger die Musik „mit ihren eigenen Aufgaben befasst ist“, desto genauer kann man auch das von ihr Bezeichnete eingrenzen. Was ist das in diesem Fall?

⁴⁴⁸ Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner, in: Carl Dahlhaus (Hg.), Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, S. 161-167.

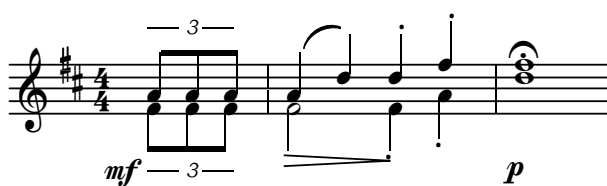
Durch Klangflächenkompositionen werden in erster Linie Motive aus Natur- und Märchenwelt kodiert (als Beispiele bei Wagner können genannt werden: *Rheingold*vorspiel-Wasser, *Walküre*-Feuerzauber, *Siegfried*-Waldweben, *Lohengrin*vorspiel-Gralswelt). Beides ist in Teil C kaum der Fall, oder zumindest nicht auf den ersten Blick ersichtlich. In der Diskussion zu Lichtenfelds Aufsatz argumentiert Stefan Kunze:

„Mit der Vorstellung der Natur verbindet man doch wohl das Andauernde, das - jedenfalls nach menschlichem Maß - Unveränderliche, in sich Ruhende. Diese primäre Vorstellung von Natur scheint mir in konkreter Analogie zur musikalischen Klangflächentechnik zu stehen, Musikalische Naturhaftigkeit würde demnach nicht durch den Gegensatz zur Künstlichkeit der Kunst, sondern in einer direkten Verbindung zwischen bordunhafter Klangflächentechnik und Naturvorstellung. Tertium comparationis wäre die Vorstellung des Unwandelbaren.“⁴⁴⁹

Die „direkte Verbindung zwischen bordunhafter Klangflächentechnik und Naturvorstellung“, also der unmittelbare Verweis einer musikalischen Gestalt auf etwas Bezeichnetes, würde demnach in diesem Beispiel zunächst in den „leeren“ Quintklänge der Streicher im Teil C zu suchen sein, deren Bordun durch die Dreiklangsbrechungen der Bläser ergänzt wird und umgekehrt.

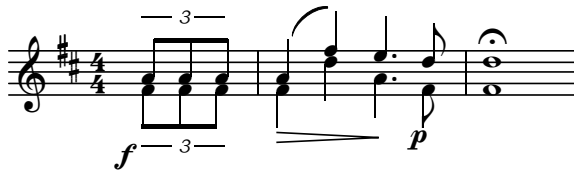
Die vollkommene tonartliche Stabilität macht die Übertragung der primären Konnotation „Natur“ zu Vorstellungen von „Unveränderlichem, in sich ruhendem“ plausibel. Damit wiederum sind wir im Bedeutungsfeld der „heilen Welt“, deren „Heil-heit“ zu nicht geringem Teil auf Vorhersehbarkeit, Selbstgenügsamkeit, Stabilität beruht. In einem nächsten Schritt werden motivische und formale Elemente darauf hin betrachtet, ob sie diese Interpretation stützen.

Die Melodik von Teil B beschränkt sich, wie erwähnt, ganz auf die Hornquinten. In durchgehender Paarigkeit wiederholt dabei das zweite Trompetenpaar den Ruf des ersten. Aufgrund der bisher gesammelten Befunde kann man diese Erscheinung getrost als Verweis auf die „uneingeschränkte Einmütigkeit“ in der „heilen Welt“ verstehen. Auch hier gilt, dass der Vergleich mit der vorangehenden Passage A mit seinem ungleich weiteren melodischen Ambitus, seinem reicheren Tonmaterial, seiner durchkomponierten Form den Eindruck des Einfachen verstärkt.



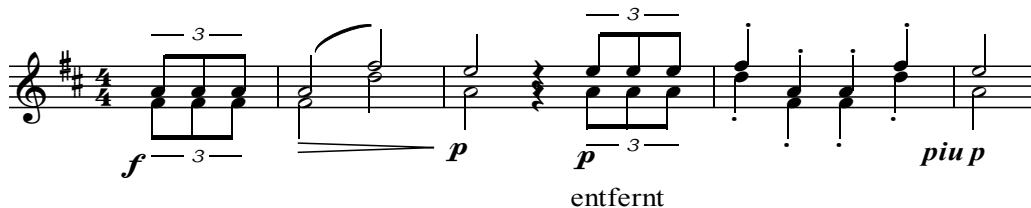
⁴⁴⁹ ebd. S. 176

Partikel I Morgenlied (aa) Notenbeispiel 1



Partikel II Morgenlied (bb') Notenbeispiel 2

An einer Stelle wird das Wiederholungsprinzip durchbrochen: genau in der Mitte des „Morgenliedes“ modifiziert das antwortende Trompetenpaar die Vorgabe in der obligaten auftaktigen Triole und um eine rhythmische Nuance. Diese Partikel sind auch die einzigen, die „offen“, also auf einem A-Klang, enden. Bei den anderen steht am Ende die „schließende“ Terz bzw. Sext d-fis (wobei Partikel II durch die fallende Schlussformel und den vorgeschalteten A-Klang noch stärkere abschließende Wirkung hat, als der nach oben gerichtete Gestus von Partikel I).



Partikel III Morgenlied (aa) Notenbeispiel 3

Dem „offenen“ Mittelpartikel III folgen noch einmal die ersten beiden, so dass eine kleine ABA-Form entsteht:

I-I - II-II - III - I-I - II-II
A B A

Es sind also mit der Paarigkeit, vor allem aber mit der ABA-(Lied)-Form und der „ouvert-clos“-Gestaltung einige Eigenschaften aufgefunden, die dieser Bühnenmusik „liedhaften“ Charakter geben. Tatsächlich nennt Wagner diesen Abschnitt ja Morgen“lied“ und weist auch damit auf einen volksnahen, einfachen Tonfall hin. Die formale und melodische Abfolge der Bühnenmusik stützt also die Interpretation einer „Heilen Welt“.

Der Teil C speist sich melodisch und rhythmisch aus dem vorhergehenden Abschnitt. Er verwendet allerdings nur das Material des Partikel I mit kleinen Derivationen (z.B. eine

angehängte abspringende Viertel); d.h. er verzichtet, wie bereits erwähnt, auf jede Abweichung vom D-Dur-Dreiklang und ersetzt die Punktierungen durch rhythmisch weichere Triolen. Auch die paarige Gruppierung bleibt über weite Strecken erhalten. Dabei verschränken sich mehrere solcher Zweitaktgruppen in verschiedenen Stimmen, sodass bald am Ende jeden Taktes ein Triolenaufschlag von einem der Instrumente zu hören ist. Das allmähliche Hinzutreten der Instrumente gibt der „Klangfläche“ eine größere Farbigkeit und auch eine gewisse, wenn auch nicht starke Dynamik.

Die Beibehaltung der genannten klanglichen, formalen und motivischen Elemente hält diese Dynamik gewissermaßen im Verbund und verbürgt die Kontinuität des „Heile-Welt“-Bezugs. Denn die Momente, die im Teil B die Bedeutung „Heile Welt“ konstituierten - das paarige Auftreten, die Dreiklangs- bzw. Hornquintenmelodik, die Tonart D-Dur - „funktionieren“ auch in diesem Zusammenhang. Die Beibehaltung dieser, und das Hinzutreten neuer Elemente (Bordun, Klangfläche), die für eine „Heile Welt“ stehen, ermöglichen das Wegfallen der liedmäßigen Form und die Transformation der Bühnenmusik hin zu anderen, im Orchestergraben positionierten Instrumenten, ohne dass eine Bedeutungseinbuße entsteht. Anders ausgedrückt: Die Reduzierung der „Lied“-Motivik verbindet sich mit einer reicheren Vielfalt bei anderen Parametern, ohne dass es zu einer gravierenden Ausdrucksveränderung kommt.

Dieser „Liedcharakter“ wird nun konfrontiert mit der „Königsfanfare“, die einen ausgesprochenen Signalcharakter aufweist. Die musikalische Gestalt, besser gesagt: die Gestalten der Königsfanfare wurden bereits weiter oben detailliert dargestellt. Hier sollen motivische und formale Elemente in ihrem Unterschied zur Bühnenmusik in Teil B aufgezählt werden.

Während das Morgenlied eine neue und einmalige musikalische Gestalt bringt, ist die Königsfanfare in allen Akten präsent. Sie besteht aus einer „Kernfanfare“, die immer gleich bleibt, und einigen variablen Rahmenelementen. Allen diesen Elementen ist gemeinsam, dass sie auf dem Ton C schließen, also keinen „ouvert-clos“- Charakter ausbilden.

In dem vorliegenden Exemplar der Königsfanfare wird zwar das erste und das letzte Element (Einzelton bzw. punktierter Quartsprung) jeweils wiederholt, insgesamt ist aber eine schlicht gereimte Form zu erkennen, die in deutlichem Kontrast zur ABA-Form des Morgenliedes steht. Diese beiden formalen Aspekte (die schlicht gereimte Form, der immer schließende Charakter jedes Einzelgliedes) und die im Lauf der Oper öfter wiederholte Form und Funktion verbürgen den „Signalcharakter“ der Königsfanfare.

Wird nun nach dem C-Dur-Einschub der Königsfanfare neben der Tonart D-dur auch motivisch und formal Bezug auf die Teile B und C genommen? Und wie ließe sich das deuten?

Drei Ebenen sind zu hören:

1. Sechzehntelbewegungen in den Streichern,
2. Hornquintenmotivik in den Bläsern,
3. Ein Orgelpunkt in Horn 4, Kontrabass und Pauken.

In allen Ebenen bilden Viertaktgruppen den formalen Ablauf. Diese Gruppen reihen sich aneinander, ohne eine geschlossene Form zu bilden. Die gleichmäßige Ausdehnung jeder Gruppe garantiert ein leichtes Nachvollziehen dieser Formation, die ein Anwachsen an Instrumentenzahl und Dynamik konstituiert. Für diesen vorwärts drängenden Charakter sind die immer höher auffahrenden Sechzehntelbewegung der Streicher, der die ganze Passage über gehaltene Orgelpunkt auf dem Quintton und eben das Anwachsen der Lautstärke verantwortlich. Dabei sind Orgelpunkt und Dreiklangsmelodik zwei Punkte, die an Teil C anknüpfen, und hier wie dort sind sie in einen ca. 30taktigen Verlauf des allmählichen Anwachsens eingebunden. Allerdings sind auch Unterschiede dingfest zu machen: Wird der Orgelpunkt in C ganz statisch, mit Bordunquinte in den tiefen Streichern gespielt, so wirkt der Orgelpunkt in E spannender, weil er eine „Belebung“ im Paukenwirbel und in rhythmischen und metrischen Akzentuierungen in Kontrabass und Trompeten erfährt, vor allem aber weil er als Quintton lange Zeit die Spannung zum Tonikaklang hält, eine Spannung, die sich je länger je mehr erhöht. Auch die Dreiklangsmelodik wird modifiziert: volltaktige, meist punktierte Bläserakkorde im Teil E stehen eher triolischen, auftaktigen Gruppen in C gegenüber. Noch wichtiger ist freilich die Tatsache, dass die Palette der vorkommenden Dreiklänge bereichert wird. Wenn dabei auch ein enger kadenzieller Rahmen der D-Dur-Tonalität nicht verlassen wird, ist das nach den ungewöhnlich langen Passagen mit D-Dur - und C-Dur-Dreiklängen doch eine deutliche klangliche Erweiterung.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass wesentliche Elemente der Gestaltung und Motivik dieses Orchesterteils aus den vorherigen Abschnitten übernommen werden. Die Beibehaltung dieser Elemente verbürgt das weitere Funktionieren der in B und C konstituierten „Heilen Welt“. Die oben konstatierten Modifizierungen erweitern diese allerdings um eine neue, dynamische Note. Von Interesse ist dabei der Unterschied zum Teil C, der ebenfalls einige Elemente des Morgenliedes beibehielt und manche ersetzte, allerdings eher in einer Art „Austausch“, die die „Heile Welt“ nicht so stark modifizierte, wie das hier der Fall ist. Nimmt man für eine Interpretation all dieser Beobachtungen Wagners

Regieanweisungen als Formulierungshilfe, dann lässt sich für den Teil E sagen: Innerhalb der „Heilen Welt“ kommt es bei aller bürgerlichen Stabilität, so scheint es, zu Bewegung, zu „heiterer Erregtheit“, zu einem Aufbruch aus dem alltäglichen Gleichmaß „ruhiger Verrichtungen“.

Zur Abrundung dieses Fallbeispiels ist noch auf die Unterschiedlichkeit der beiden hier „aufeinanderprallenden“ Bühnenmusiken einzugehen. Die einzelnen musikalischen Parameter fügen sich stringent in das Bild einer „Heilen Welt“ ein, das sich im Verlauf der Szene modifiziert. Den beiden Bühnenmusiken kommt dabei eine besondere Rolle zu. Das Morgenlied exponiert Elemente, die die „Heile Welt“ bezeichnen, die Königsfanfare verweist auf die Herrschersphäre. Neben der Tatsache, dass beide Musiken auf der Bühne erklingen, gibt es eine Anzahl von Analogien und Unterschieden, die abschließend noch zusammengetragen und interpretiert werden sollen.

Im Zusammenhang mit Form und Motividik wurde angemerkt, dass Morgenlied und Königsfanfare trotz gleicher Besetzung auf Unterschiedliches verweisen: Eine heitere morgendliche Ursprünglichkeit dort, eine legitime Macht hier. Dazu wurde die Tonart als unterscheidendes Element bereits genannt. Daneben darf auch nicht übersehen werden, dass das Morgenlied ohne Orchesterbegleitung gespielt wird. Die Königsfanfare dagegen erklingt gemeinsam mit Musik aus dem Orchestergraben. Das hängt mit ihrem „Bekanntheitsgrad“ zusammen. Als bereits im Verlauf des ersten Aktes häufiger zu hörendes Motiv ist eine orchestrale Begleitung (bzw. Färbung, wie in unserem Fall) dem Verweis nicht abträglich; bei ihrem ersten Auftreten erklang auch die Königsfanfare unbegleitet. Die Orchesterbegleitung der Königsfanfare setzt dynamisch und motivisch den Teil C fort, bringt allerdings neben dem Tonartwechsel auch neue, punktierte rhythmische Elemente ein. Ergänzt man nun noch die Tatsachen, dass beide Bühnenmusiken von je vier Trompeten (wennzwar in unterschiedlichen Stimmungen) ausgeführt werden und die (wennzwar unterschiedliche) Melodik sich in beiden Fällen aus Dreiklangsmotividik speist, so wird vollends deutlich, wieviele Parameter daran beteiligt sind, für die Teile C und E teils analoge, teils oppositionelle Ebenen zu schaffen.

		<i>Morgenlied</i>	<i>Königsfanfare</i>
unterscheidend	<i>Tonart</i>	D-Dur	C-Dur
	<i>Besetzung gesamt</i>	nur Bühnenmusik	Bühnen- und Grabenmusik
	<i>Form</i>	aa bb' aa; ouvert-clos	aa bc dd; nur schließend
	„Bekanntheit“	neu und einmalig	bereits häufiger erklingen
verbindend	<i>Motivik</i>	Dreiklangsmotivik	Dreiklangsmotivik
	<i>Bühnenbesetzung</i>	4 Bühnentrompeten (D)	4 Bühnentrompeten (C)

Diese Tabelle stellt die einzelnen Bezüge noch einmal zusammen. Dass die beiden untersuchten Passagen sehr unterschiedliche Längen haben, verhindert nicht nur nicht den Vergleich, es zeigt auch noch einen weiteren Unterschied: Den Unterschied zwischen der breiten Anlage und ruhigen Stimmung von C – die für Musik auf dem Theater, die eine Ursprünglichkeit formuliert, bereits öfters verzeichnet wurde – und dem präzise gefassten Umfang und aufrufenden Gestus von E.

Beide Bühnenmusiken besitzen, kurz aufeinander folgend, gemeinsame und unterschiedliche Elemente der Gestaltung. In ihren originalen Bezeichnungen scheint etwas von der Verschiedenheit zweier Passagen auf, die doch äußerlich so ähnlich scheinen – beide lassen mit vier Trompeten Dreiklangsmotivik erklingen – : Das Morgen“lied“ benennt einen Abschnitt mit eher beschreibendem Charakter, „Ruf“ dagegen bezeichnet ein Motiv, das als ankündigendes Inzidenzsignal zu beschreiben ist. Von einer absolut-musikalischen Warte aus ist allerdings sowohl mit „Beschreibung“ als auch mit „Ankündigung“ der inhaltlich-verweisende Zug der Passagen betont: Einmal der Verweis auf eine „Heile Welt“, einmal der Verweis auf den König.

Das Lied liefert seinen Verweis in Kontrast zur vorherigen Szene und hat die Aufgabe, im größeren dramatischen Zusammenhang des zweiten Aktes eine ursprünglich „Heile Welt“ zu formulieren, und zwar mit einer Fülle von Parametern (Tonart, Melodik, Form, Besetzung, Klangfläche, Liedcharakter, Regieanweisung). Auch in diesem Fall gibt Wagner genaueste Anweisung für die Bühnenmusik:

„Der entferntere Turm, von welchem den Turmwächtern auf der Szene wie im Echo geantwortet wird, muß nach vorn - anzunehmender Weise noch über das Proszenium hinaus - zur Seite links befindlich gedacht werden. Die Täuschung ist dadurch zu ermöglichen, daß die zwei Trompeter, welche die Antwort blasen, auf dem Schnürboden, links an der Stelle, wo die Vorrichtung zum Aufziehen des Theatervorhanges angebracht ist, aufgestellt werden: sie wenden die Mündung der Trompeten nach der Bühne zu; auch können sie sonst noch durch einen Brettverschlag

so verdeckt werden, daß der Schall sehr entfernt klingt. - Das übrige ist in der Partitur ziemlich genau angegeben.⁴⁵⁰

Während die Trompeten der Turmwächter also nicht sichtbar sein müssen oder sollen, besteht Wagner für die Königstompeter auf ihre stete visuelle Bühnenpräsenz. (Das gilt auch für die Heersammelszene im dritten Akt, für die Wagner neben vielen anderen Details vorschreibt: „Die Trompeter brauchen nicht auf die Bühne zu kommen; nur die vier Heerhornbläser des Königs.“⁴⁵¹) Die genaue Kulissenanordnung und Personenführung gibt der Musik auf dem Theater also nicht nur eine visuell, sondern auch akustisch exakt bestimmte Position.

Im Gegensatz zum Morgenlied verfügt der Ruf der Königsfanfare bereits über eine eindeutige emblematische Zuordnung und wirkt mit der Kraft eines Signals. Wodurch entsteht nun dieser „Signalcharakter“, der einfach nicht anders verstanden werden kann als: „König Heinrich und seine Macht sind hier“? Da außerhalb des *Lohengrin* die Tonfolge nicht in diesem engen Sinne aufgefasst wird (sondern höchstens allgemein als Fanfare mit aufrufendem Charakter), muss es an seiner Verwendung in dieser Oper liegen. Das heißt umgekehrt: Nur im *Lohengrin* ist eine direkte Denotation Königsfanfare = „König Heinrich und seine Macht sind hier“ gegeben.

Strategien der stabilen Denotation der Königsfanfare sind:

- eine Statik in der Tonart: Die Fanfare klingt immer und in allen Akten nur in C-Dur;
- eine Unflexibilität in der melodischen Erscheinung: um eine obligate Kernfanfare werden wenige, schlichte Elemente gesetzt.
- Außerdem wird der Verweis beim ersten Auftreten optisch und akustisch verdoppelt: König Heinrich, sein Heerbann und das Volk, das er beherrscht, stehen auf der Bühne. Gleichzeitig erklingt die Königsfanfare.
- Das Erscheinen der Königsfanfare als Bühnenmusik erhöht zusätzlich die Eindeutigkeit der Zuordnung.

Damit zeigt sich das „Morgenlied“ nicht nur als Musterbeispiel einer einfachsten, fast primitiv gehaltenen Sphäre des Ursprünglichen, sondern in ihrer breiten Anlage auch als Gegenbeispiel zu der Inzidenz-geprägten Bühnenmusik der Königsfanfare, die auf ihre Weise ebenfalls elementar ist. Die Ursprünglichkeit und Naturnähe, die die simplen Trompetenklänge nach der düsteren Nachtstimmung verbreiten, erwähnt auch Cosima gegenüber Richard. In der für ihn typischer Weise widerspricht er nicht, sondern vollzieht die Wendung ins Humorvolle, ja Lächerliche:

⁴⁵⁰ Wagner-SuD Bd. 16, S. 69-70

⁴⁵¹ Wagner-SuD Bd. 16, S. 72

„So [hat] im zweiten Akte, wenn Ortrud in Elsa's Wohnung eingezogen und Telramund es ausspricht, daß das Unheil nun im Hause weile, der Morgenruf der Trompeten uns durch einen Naturlaut auf einmal die notwendige Beruhigung zu geben, welche stets die Natur auf das aufgeregte Gemüt ausübt. R. sagt mir darauf, mich hätte die Berliner Akademie ernennen sollen (er hat nämlich die offizielle Nachricht, daß er Mitglied von dem ziemlich zwecklosen Institut).“⁴⁵²

Mit der Wendung ins Witzige entwertet Wagner aber Cosimas Einschätzung keineswegs. Zwar hält er ihre Argumentationskette „Morgenruf der Trompeten“ – „Naturlaut“ – „Beruhigung“ eher für die „ziemlich zwecklose“ Berliner Akademie geeignet. Für falsch hält er sie deswegen nicht. Ist das Ins-Lächerliche-ziehen vielleicht nur äußere Fassade, weil Cosima ihrem Mann eine ihm neue Einsicht vermittelt hat, nämlich die Einsicht in den Zusammenhang von Bühnenmusik und naturhafter Ursprünglichkeit? Auch diesen Aspekt von Musik auf dem Theater erörtert Wagner in keiner seiner Schriften.

⁴⁵² vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 115

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die zweistimmige Linie des „Morgenrufes der Trompeten“ im *Lohengrin* ist, obwohl sie für den Handlungsfortgang keine entscheidende Rolle spielt, nicht ohne größte Beeinträchtigung für das Gesamtwerk wegzulassen. Sie ist, obwohl sie von einer denkbar einfachen musikalischen Struktur ist, auch nicht beliebig mit einer anderen Phrase austauschbar. Dies sind deutliche Indizien für den substantiellen Charakter dieser und der anderen Wagnerschen Bühnenmusiken; über eine rein theaterpragmatische Inzidenz, die ins Belieben der aktuellen Aufführung gestellt ist, gehen sie weit hinaus. Dieser Substanzcharakter, den Hugo Riemann in seinem eingangs zitierten Lexikonartikel hervorhebt, liegt u.a. in den Funktionen begründet, die der Komponist den bühnenmusikalischen Abschnitten beigibt, in diesem Fall den der Szenegliederung und der Darstellung einer „heilen Welt.“ Doch wie im Verlauf dieser Studie deutlich wurde, ist damit das Bedeutungsvolumen der Musik auf dem Theater nicht ausgeschöpft. Ihre Existenz reicht meist in die frühen Phasen des Entstehungsprozesses zurück. Gegengleich dazu spielt sie aber auch eine wichtige Rolle über ihre bestimmten Aufgaben in der Opernhandlung hinaus. Für das „Morgenlied“ seien einige Beispiele aufgezählt, die seinen Gebrauch und seine Bedeutung auch nach der Fertigstellung der Komposition dokumentieren.

So wird Hans von Bülow durch Wagner aufgefordert, vom Morgenlied einen Klavierauszug für den Verleger Härtel herzustellen („Morgenlied und Männerszene“⁴⁵³); er hält es also für so charakteristisch und wesentlich, dass es zusammen mit nur vier weiteren „lyrischen Stücken“ auf diese populäre Weise die Oper repräsentieren soll. Anlässlich dieser Szene notiert Cosima einen Ausspruch Richards in ihr Tagebuch: „Von dem Chore im 2ten Akt des *Lohengrin*, da wollte ich eigentlich zeigen, wie ein Volkslied entsteht.“⁴⁵⁴ Zunächst wäre daraus zu schließen, dass Wagner damit den Chor „In Frühl versammelt uns der Ruf“ meint. Doch wie soll aus Chören, die allesamt auf tagesaktuelle und einmalige Ereignisse Bezug nehmen, ein Volkslied entstehen? Außerdem ist eine einfache Liedform, geschweige denn deren Entstehung in den Chören kaum zu erkennen. Die Annahme legt daher nicht völlig abseits, dass bei dem Tagebuch-Gedanken der Begriff des „Chores“ ein Erinnerungs-Verständnisfehler vorliegt und der eigentliche Gegenstand das Morgenlied der Trompeten ist: Dieses wird ja von Wagner dezidiert „Lied“ benannt (man fühlt sich an den instrumental/vokalen Doppelcharakter etlicher Bühnenmusiken erinnert) und die idyllische

⁴⁵³ Wagner-SB Bd. 5, S. 476

⁴⁵⁴ Cosima-Tagebücher I, S. 456-457.

Sphäre des Morgens stimmt ebenfalls eher mit der „Geburt eines Volksliedes“ zusammen. Mag das auch Spekulation sein, weitere Fakten belegen, wie wichtig das Morgenlied für Wagner auch außerhalb der Oper war. So schickt er es (zusammen mit „Gralsgruß“ und „Königsgruß“ aus *Lohengrin*) als Notenzitat an König Ludwig zum Geburtstag 1865⁴⁵⁵, so als gerönne der Inhalt des gesamten Dramas in diesen Motiven. Und als ein konzertantes Programm mit aussagekräftigen Teilen aus *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* zusammenzustellen war, fand sich auch das Morgenlied (hier als „Thürmerlied“) darin, und zwar mit der Funktion, die ätherischen Klänge des Vorspiels in die Realität zu führen:

„III. »Lohengrin«

A. Instrumental-»Vorspiel«.

B. Die ganze Männerchorscene des 2ten Actes, vom Thürmerliede an, welches alsbald nach dem Verhallen des großen A-Dur-Vorspieles (mit D-dur) eintritt, und so aus den Höhen auf die Erde herabführt. [...]“⁴⁵⁶

Die Bedachtsamkeit, mit der Wagner Bühnenmusiken in seine Musikdramen einfügt, setzt sich also in einer Wertschätzung über ihren unmittelbaren dramaturgischen Zusammenhang hinaus fort. Das gilt nicht nur für eine ausgedehnte Passage wie dem Morgenlied, sondern auch für sehr kurze und prägnante Motive, ja für diese sogar auf ganz besondere Weise.

Die „Santo-Spirito“- Fanfaren aus *Rienzi* beispielweise zeigten in ihrer Verwendung in Briefwechseln u.a. ihr Fortleben als eine Art Kürzel. Diese Funktion konnten sie durch ihren Charakter einer höchstverdichteten musikalischen Chiffre von der Vision und der Gewaltherrschaft des *Rienzi* erhalten. Theodor W. Adornos Überlegung, „virtuell könnte der ganze *Rienzi* als eine einzige Fanfare auf der Bühne geblasen werden“⁴⁵⁷, kann auch in diese Richtung gelesen werden. Ähnliche Beobachtungen kann man ebenso bei weiteren Opern Wagners machen, indirekt z.B. beim *Tannhäuser*. Kurz vor seinem Tod spricht Wagner bekanntlich davon, dass dieser noch keine letztgültige Form erhalten habe. Er sagt das, nachdem er die bühnenmusikalischen Teile von Hirt und Pilger gesungen bzw. gespielt hat (es wird wohl der ganze Szenenbeginn im Wartburgtal bis zum neuerlichen Gesang des Titelhelden gemeint sein), so als wäre die Musik auf dem Theater das bereits Gültige und Wesentliche an dem Werkganzen, und es stünde nur eine endgültig gelungene „Ausbreitung“ dieser Keimzellen noch aus:

„Abends Plauderei, welche R. mit dem Hirtengesang und Pilgerchor aus *Tannhäuser* beschließt. Er sagt, er sei der Welt noch den *Tannhäuser* schuldig.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ BW-Ludwig II. Bd. 1, S. 210

⁴⁵⁶ Wagner-SB Bd. 5, S. 210

⁴⁵⁷ Gesammelte Schriften Bd. 13, Frankfurt am Main 1971, S. 31

⁴⁵⁸ Cosima-Tagebücher 2, S. 1098

Eine (wenn nicht „die“) Kernaussage des ganzen Werkes fängt auch die Gralsfanfare im *Lohengrin* ein, deren Auftreten auf der Bühne Thomas Mann so viel Kopfzerbrechen machte. Als ein singuläres Emblem für die maximal verdichtete Kernaussage der ganzen Handlung scheint sie dramaturgisch ungerechtfertigt, aber von tiefer symbolischer Bedeutung am Ende der zweiten Szene des dritten Aktes eingefügt zu sein. In ähnlicher Weise wird die ganze Metaphorik des „Liebesmahles“ zusammengefasst in die rätselhaften Anfangstakte des ersten Aktes *Parsifal*: Einmal noch taucht diese Urform des Einfalles in der Endkomposition auf; und sie wird auch quasi sichtbar, wie alle Bühnenmusik, die den Klang auf Augen-, auf Blickhöhe exponiert. Sie lässt die Bühne erklingen; ob vor oder hinter dem Vorhang positioniert, stellt sie das Instrument, und damit die Musik selbst zur Schau, lässt in gewisser Weise die Taten der Musik ersichtlich werden.

Wagners Bühnenmusiken – nicht umfangreicher als die anderer Komponisten, aber besonders beziehungsreich und in jedem Werk präsent – nehmen also nicht nur eine hervorgehobene Stellung auf der Bühne ein. Sie bewahren etwas von den Inspirationseindrücken des Komponisten und stehen am Beginn der Szenenhandlung und oft genug auch des Kompositionsprozesses. Wie Embleme vermögen eine Handvoll der kurzen, auf dem Theater exponierten Tonfolgen als pars pro toto für das Ganze zu stehen. Im Extremfall werden sie für Wagner und die „Eingeweihten“ geradezu zu Chiffren der Kommunikation „ad infinitum“, wie ein Briefgruß Franz Liszts⁴⁵⁹ deutlich macht.

Mit dem Glocken Geläute
deines Parsifals:

ad infinitum,
dankt Dir herzlichst
dein Seeleigner
F. Liszt
19ten Mai 82
Weimar.

⁴⁵⁹ Hier abgedruckt ein Brief Liszts an Wagner, BW-Liszt, 671. Textübertragung: „Mit dem Glocken Geläute / deines Parsifals: // ad infinitum. / dankt Dir herzlichst / dein Seeleigner / F. Liszt, / 19ten Mai 82 / Weimar.“

LITERATURVERZEICHNIS

Adolf Aber, Die Musik im Schauspiel, Leipzig 1926

Guido Adler, Richard Wagner – Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien, Leipzig 1904

Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, in: Gesammelte Schriften herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 13, Frankfurt/Main 1971, S. 7-148

Detlef Altenburg, Artikel „Bühnenmusik“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel usw. 1995ff. Band 1, Sp. 255-258

Detlef Altenburg, Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert; in: Bayerdörfer (Hg.), Stimmen, Klänge, Töne, Tübingen 2002, S. 283-208

Detlef Altenburg, Von den Schubladen der Wissenschaft – Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter; in: Helen Geyer u.a. (Hg.), „Denn in jenen Tönen lebt es“, Wolfgang Marggraf zum 65., Weimar 1999, S. 425-449

Detlef Altenburg, Zur dramatischen Funktion der Musik in Friedrich Schillers „Wilhelm Tell“, in: Resonanzen – Festschrift Hans-Joachim Kreutzer, Würzburg 2000, S. 171-189

Ulrich Bartels, Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde, Köln 1995

Robert Bailey, The Genesis of Tristan and Isolde, Diss. Princeton 1969

Heinz Becker (Hg.), Beiträge zur Geschichte der Oper, Regensburg 1969

Heinz Becker (Hg.), Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1976

Heinz Becker, Geschichte der Instrumentation, Reihe „Das Musikwerk“ Bd. 24, Köln 1964

Paul Bekker, Richard Wagner – Das Leben im Werke, Stuttgart 1924

Hector Berlioz/Richard Strauss, Instrumentationslehre, Leipzig o.J.

Udo Bermbach/Wulf Konold (Hg.), Der schöne Abglanz – Stationen der Operngeschichte, Berlin 1991

Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (Hg.), Geschichte der italienischen Oper, Laaber 1992

Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, Stuttgart 1982

Werner Breig, Neues zur Entstehungsgeschichte von Wagners *Lohengrin*: Das wiedergefundene Blatt 14 der Kompositionsskizze, in: Die Musikforschung 51 (1998), S. 273-301

Werner Breig, Richard Wagner als Musiktheoretiker, in: Dörte Schmidt und Joachim Kremer (Hg.), Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext, Schliengen 2005, S. 133-147

Eugen Brixel, Richard Wagners Beziehung zur Militärmusik, in: W. Suppan (Hg.), Kongressbericht Seggau 1983, Tutzing 1985 (= Alta Musica 8), S. 177-187

Claudia Bullerjahn, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg 2001

Gabriele Buschmeier, Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini, Tutzing 1991

Carl Dahlhaus (Hg.), Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970

Carl Dahlhaus u.a. (Hg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, München 1997

Carl Dahlhaus, Über den Schluss der Götterdämmerung, in: Ders. (Hg.), Richard Wagner – Werk und Wirkung, Regensburg 1971, S. 97-115

Carl Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, München 1990

Carl Dahlhaus/Egon Voss (Hg.), Wagnerliteratur – Wagnerforschung, Mainz 1985

Warren Darcy, Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude, in: Walter Frisch (Hg.), Nineteenth Century Music, Vol. XIII 1989, S.79-100

John Deathridge, Wagner's Rienzi, Oxford 1977

John Deathridge u.a. (Hg.), Wagner Werk-Verzeichnis, Mainz 1986

John Deathridge, Zur Kompositionsgeschichte des Lohengrin, in: Kongressbericht Bayreuth 1981, Kassel 1984, S. 420-424

Klaus Döge (Hg.), „Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an“, Mainz 2002

Klaus Döge, „...wenn auch nur in sehr flüchtigen Umrissen...“ Zur Lohengrin-Skizze `Hs 120 W““, in: Musiktheorie Jg. 20 (2005), S. 131-150

Sieghard Döhring/Arnold Jacobshagen (Hg.), Meyerbeer und das europäische Musiktheater, Laaber 1998

Arnfried Edler, „Glanzspiel und Seelenlandschaft“, in: Weber – Jenseits des Freischütz, herausgegeben von Friedhelm Krummacher und Heinrich W. Schwab, Kassel usw. 1989, S. 71-83

Hans Engel, Wagner und Spontini, in: Archiv für Musikwissenschaft Jg. 12, 1955, S. 167-177

Hermann Fähnrich, Christopher Marlowes Beitrag zur Bühnenmusik der Elisabethaner, in: Die Musikforschung 22/1969, S. 274-284

- Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Auflage, Kassel usw. 1995ff
- Gerald Fink, Bühnenmusik in den musikdramatischen Werken Richard Wagners, Magisterarbeit Erlangen 2000, maschinenschriftlich
- Paolo Fragapane, Spontini, Firenze 1983
- Anselm Gerhard, Die Verstärkung der Oper, Stuttgart 1992
- Carl Friedrich Glassenapp, Das Leben Richard Wagners, Leipzig 1910-23
- Klaus Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970
- Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1975
- E.T.A. Hoffmann, Werke, herausgegeben von G. Ellinger, Berlin 1912
- Ludwig Holtmeier, Von den Feen zum Liebesverbot, in: Eckehard Kiem/Ludwig Holtmeier (Hg.), Richard Wagner und seine Zeit, Laaber 2003, S. 33-74
- Klaus Hortschansky, Der Deus ex machina im Opernlibretto der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Heinz Becker (Hg.), Beiträge zur Geschichte der Oper, Regensburg 1969, S. 45-54
- Manuela Jahrmärker, Themen, Motive und Bilder des Romantischen, Berlin 2006
- Peter Jost, Instrumentation – Geschichte und Wandel des Orchesterklanges, Kassel usw. 2004
- Peter Jost, Schumanns und Wagners Dramenkonzeptionen, in: Ulrich Tadday (Hg.), Der späte Schumann (Musik-Konzepte IX/2006), München 2006, S. 133-152
- Hermann Jung, Die Pastorale, Bern 1980
- Marianne Kesting, Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik, in: Melos Jg. 36, Bd. 3, Mainz 1969, S. 101-109
- William Kinderman, Die Entstehung der *Parsifal*-Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 52, 1995, S. 66-97
- Ulrike Kienzle, ... dass wissend würde die Welt!, Würzburg 2005
- Helmut Kirchmeyer, Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, Teil IV, Regensburg 1968
- Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder (Hg.), „Die Wirklichkeit erfinden ist besser“ – Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi, Stuttgart 2002
- Eberhard Kretschmar, Richard Wagner – Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten, Berlin 1939
- Stefan Kunze (Hg.), Von der Oper zum Literaturdrama, Bern 1978

Ernst Kurth, Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners *Tristan*, Bern 1920
Arne Langer/Susanne Oschmann (Hg.), Musik zu Shakespeare-Inszenierungen, Berlin 1999

Dennis Albert Libby, Gaspare Spontini and his French and German Operas, Princeton 1969

Monika Lichtenfeld, Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner, in: Carl Dahlhaus (Hg.), Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, S. 161-167

Marcus Chr. Lippe, Rossinis opere serie, München 2005

Franz Liszt - Richard Wagner, Briefwechsel, herausgegeben von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main 1988

Alfred Lorenz, Der musikalische Aufbau von Richard Wagners 'Tristan und Isolde', Regensburg 1970/2

Alfred Lorenz, Theatermusik oder dramatische Symphonie?, in: Deutsches Musikjahrbuch 1925/2, Berlin 1925, S. 186-193

Jürgen Maehder, Banda sul palco, in: Dietrich Berke/Dorothee Hanemann (Hg.), Kongressbericht Stuttgart 1985 - Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, S. 293-303

Jürgen Maehder, Klangfarbendramaturgie, in: Hans John/Günther Stephan (Hg.), Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele, Dresden 1991, S. 125-150

Jürgen Maehder, Klangzauber und Satztechnik, in: Friedhelm Krummacher/Heinrich W. Schwab, Weber- jenseits des „Freischütz“ Referate des Eutiner Symposions 1986, Kassel usw. 1988, S. 14-40

Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, Mainz 1999

Thomas Mann, Briefe, herausgegeben und eingeleitet von Erika Mann, Bd. III, Frankfurt am Main 1965

Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, Frankfurt 1995

Dieter Martin, Deutsche Shakespeare-Opern um 1800 (08.10.2005). In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/martin_shakespeare_opern.pdf (24.20.2006)

Hedwig Meier, Die Schaubühne als musikalische Anstalt, Bielefeld 1999

Franz Mirow, Zwischenaktsmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit, Berlin 1923

Andrea Mork, Richard Wagner als politischer Schriftsteller, Frankfurt/Main und New York 1990

- Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch, Stuttgart 1986
- Arno Mungen, Richard Wagners `grauenvolle Sympathie` für Spontini, in: Die Musikforschung Jg. 48, Kassel 1995, S. 270-282
- Rolf Präper, Die Bühnenwerke Joh. Fr. Reichardts, Bonn 1965
- Fritz Reckow, Artikel „Unendliche Melodie“, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1971ff.
- J. Fr. Reichardt, An das musikalische Publikum seine französischen Opern Tamerlan und Panthée betreffend, Hamburg 1787
- Clemens Risi, Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama, Tutzing 2004
- Clemens Risi, Italienisches Musikdrama vor 1850, Tutzing 2004
- Eckhard Roch, Ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner? Asymmetrische Periodenstruktur in Wagners *Tristan*, in: Ulrich Konrad/Egon Voss (Hg.), Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft, Kongressbericht zum Symposium Würzburg 2000, Wiesbaden usw. 2003, S. 105-115
- Eckhard Roch, Psychodrama – Richard Wagner im Symbol, Stuttgart/Weimar 1995
- David Roesner, Theater als Musik, Tübingen 2003
- Manfred Hermann Schmid, Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum *Lohengrin*-Vorspiel, in: Die Musikforschung Jg. 41., Kassel 1988, S. 105-126
- Manfred Hermann Schmid, Musik als Abbild, Tutzing 1981
- Beate Agnes Schmidt, Musik in Goethes Faust, Sinzig 2006
- Elisabeth Schmierer (Hg.), Lexikon der Oper, Laaber 2002
- Herbert Schneider/Nicole Wild (Hg.), Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert, Hildesheim usw. 1997
- Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien 1922
- Karin Schulin, Musikalische Schlachtengemälde in der Zeit von 1756 bis 1815, Tutzing 1986
- Ulrich Siegele, Kunst des Übergangs und formale Artikulation. Beispiele aus Richard Wagners Tristan und Isolde, in: Ulrich Konrad/Egon Voss (Hg.), Der Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft, Wiesbaden 2003, S. 25-37
- Jack Madison Stein, Richard Wagner & The Synthesis of the Arts, Detroit 1960
- Walter Suppan, Artikel „Blasorchester“ in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neubearbeitete Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel usw. 1995ff, Bd. 1, Sp. 1565-1576

Wolfgang Suppan (Hg.), Bläserklang und Blasinstrumente im Schaffen Richard Wagners, Tutzing 1985

Christian Thorau, Untersuchungen zur „traurigen Weise“ im III. Akt von Tristan und Isolde, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), Musikkonzepte 57/58, München 1987, S. 118-128

Hans Rudolf Vaget, Im Schatten Wagners, Frankfurt am Main 1993

Egon Voss, `ein göttliches, unvergleichliches Werk` - `leider alles unkonzentriert`. Richard Wagner und Don Giovanni, in: Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf (Hg.), Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, Tutzing 1997, S. 1463-1474

Egon Voss, Richard Wagner und die Instrumentalmusik, Wilhelmshaven 1977

Egon Voss, Studien zur Instrumentation Richard Wagners, Regensburg 1970

Egon Voss, Wagner und kein Ende, Zürich und Mainz 1996

Cosima Wagner, Die Tagebücher, editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2 Bände, München 1976/77

Richard Wagner, An Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871, 42. Auflage, Leipzig 1913

Richard Wagner, Briefe an Freunde und Zeitgenossen, herausgegeben von Erich Kloss, Leipzig 1912

Richard Wagner, Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865-1882. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth. Vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich 1975

Richard Wagner, Mein Leben, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin, München 1963

Richard Wagner, Oper und Drama, herausgegeben von Klaus Kropfingher, Stuttgart 1994

Richard Wagner, Sämtliche Briefe. Herausgegeben im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Bd. 1 bis 9: Leipzig 2000; Bd. 10ff: Wiesbaden usw. 2000ff.

Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, Bände 1-12 und 16, Leipzig: Breitkopf & Härtel, o.J. [1911]

Werner Wahle, „Fernand Cortez“ von Spontini als Vorbild für Wagners Rienzi, in: Allgemeine Musikzeitung Jg. 66, Berlin 1939, S. 4-6

William G. Whittaker, Wagner's Version of Gluck's Iphigenia in Aulis, in: Ders., Collected Essays, New York 1970, S. 200-221

Sabine Zak, Musik als „Ehr und Zier“, Neuss 1979

Bernd Zegowitz, Richard Wagners unvertonte Opern, Frankfurt/Main usw. 2000

LEBENS LAUF

- 03.09.1969 geboren in Erlangen
- ab 1975 Besuch der Volksschule Niederndorf
- ab 1979 Besuch des Christian-Ernst-Gymnasiums Erlangen
- 1988 Abitur
- ab 1988 Studium der katholischen Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart
- 1992 Kirchenmusik-Diplom
- 1991 bis 2004 Anstellung als Kantor in Herzogenaurach
- ab 1992 Künstlerisches Aufbaustudium im Fach Orgel an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart
- 1994 Künstlerisches Diplom „Orgel“
- ab 1994 Magisterstudium an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (vorher Gasthörer) in den Fächern Musikwissenschaft, Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit und Philosophie
- 2000 Magister Artium
- ab 2004 Promotion

verheiratet, zwei Kinder